

ШКОЛА
РИСОВАНІЯ, ЖИВОПИСИ
и
ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
Искусство для всѣхъ



Подъ редакціей

профессора А. В. МАКОВСКАГО и ВАДИМА ЛѢСОВОГО,
при участіи: И. Е. РѢПИНА, проф. Д. І. КИПЛИКА, преп. Педагогич. Курсовъ при
Академіи Художествъ А. Г. НОВИКОВА, Н. К. ПРОЗОРОВА, Т. И. КАТУРКИНА,
В. А. ЛЕПИКАШЪ, Г. А. АНГЕРТА, Б. Ѳ. ШЛЕЦЕРА и др.

Т. 2.

Изд. Т-во „БЛАГО“.

Спб., Николаевская, 44.



ТИПОГРАФІЯ
Товарищества «БЛАГО»,
Сиб., Николаевская ул., 44.
Тел. 626—49.

Оглавленіе 2-го тома.

Цифры *вверху* страницъ указываютъ нумерацію каждого отдѣльнаго курса.

Цифры *внизу* страницъ указываютъ общую нумерацію всего тома.

	Стр. (низъ)
Предисловіе	IV
Наблюдательная перспектива. <i>Т. Н. Катуркинъ</i>	1 — 16
Элементарное рисованіе. <i>А. Г. Новиковъ</i>	17 — 48
Отмывка тушью. <i>В. А. Лепикашъ</i>	49 — 64
Философскіе этюды. <i>Вадимъ Лѣсовой</i>	65 — 80
Очерки по исторіи живописи. <i>Б. Θ. Шлецеръ</i>	81 — 96

Предисловіе ко II тому.

Во второмъ томѣ «Искусства для всѣхъ», кромѣ статей по исторіи живописи и философіи искусства, помѣщены: «Наблюдательная перспектива», «Элементарное рисованіе» (рисованіе съ натуры предметовъ домашняго обихода) и «Отмывка тушью».

Проходить эти предметы слѣдуетъ въ томъ порядкѣ, въ какомъ они здѣсь напечатаны.

Слѣдовательно, прежде всего необходимо внимательно прочесть Наблюдательную перспективу и основательно усвоить ея основныя положенія, такъ какъ съ ними постоянно приходится встрѣчаться при рисованіи съ натуры; безъ знакомства съ нѣкоторыми понятіями и терминами Наблюдательной перспективы были бы непонятны многія объясненія изъ курса рисованія.

Курсъ отмывки тушью архитектурно-художественнаго и натуралистическаго орнамента мы сочли полезнымъ включить въ нашу программу, такъ какъ онъ требуется многими спеціальными техническими и художественными учебными заведеніями. Что касается порядка его прохожденія, то мы рекомендовали бы отложить отмывку болѣе сложныхъ орнаментовъ до тѣхъ поръ, пока не будетъ пройденъ въ значительной мѣрѣ курсъ рисованія орнамента карандашомъ (курсъ этотъ будетъ помѣщенъ въ 4 томѣ). Къ простѣйшимъ же орнаментамъ, образцы которыхъ здѣсь помѣщены, можно при желаніи приступить теперь же, послѣ рисованія съ натуры предметовъ домашняго обихода.





НАБЛЮДАТЕЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА.

Т. II. Катуркинъ.

ЗАВИСИМОСТЬ ВЕЛИЧИНЫ И ФОРМЫ ПРЕДМЕТА ОТЪ РАЗСТОЯНІЯ И ТОЧКИ ЗРѢНІЯ.

До сихъ поръ мы рисовали линіи, геометрическія фигуры, плоскія таблицы, бабочекъ, засушенные листья и пр. Рисовали предметы о двухъ измѣреніяхъ—длина и ширина. При этомъ предполагалось, что изображаемые предметы находились прямо передъ рисующимъ, т.-е., если мы рисовали квадратъ, то онъ имѣлъ 4 прямыхъ угла и четыре равныхъ стороны, если—окружность, то эта кривая всегда была правильной, любая точка которой находилась на одинаковомъ разстояніи отъ центра; кривая линія—спираль или завитокъ—строилась по вычисленіямъ и т. д. Однимъ словомъ, мы изображали предметы такими, какими они являются въ дѣйствительности. Такое изображеніе называется *геометральнымъ*. Теперь мы переходимъ къ рисованію съ натуры, т.-е. будемъ изображать на бумагѣ все то, что находится вокругъ насъ. Окружающіе насъ предметы находятся въ пространствѣ, одни ближе къ намъ, другіе—дальше. И вотъ, переходя къ рисованію съ натуры, нужно твердо помнить, что на бумагѣ или, вѣрнѣе, на рисункѣ изображеніе предметовъ должно быть не геометрическое, а *перспективное*, другими словами, изображеніе должно быть не дѣйствительное, а *кажущееся*. Какъ было упомянуто, до сихъ поръ мы имѣли дѣло лишь съ длиной и шириной предметовъ; при рисованіи съ натуры прибавляется новое измѣреніе -- *глубина*, или *толщина*.

Если внимательно взглянуть на все окружающее насъ, строго понаблюдать за его формами, то не трудно замѣтить, что *предметы, окружающіе насъ, мѣняютъ свою форму и величину въ зависимости отъ точки зрѣнія и разстоянія ихъ отъ зрителя*. Измѣненіе предметовъ доходитъ до курьезовъ. Такъ, напримѣръ: аршинъ можетъ казаться длиннѣе версты, человѣкъ можетъ представляться выше самаго многоэтажнаго зданія; однимъ пальцемъ можно заслонить цѣлыя селенія, городъ и проч. Вначалѣ это можетъ показаться страннымъ. Какъ, напр., аршинъ можетъ быть длиннѣе версты, или человѣкъ—выше зданія? При внимательномъ наблюденіи можно убѣдиться въ справедливости этихъ словъ. Если, сидя, смотрѣть на близъ стоящаго человѣка, то все, находящееся позади него,—люди, животныя, растенія, фонарные и телеграфные столбы, строенія и пр.,—или будетъ равно ему по величинѣ, или составитъ только часть его роста.

На рисункѣ 1 изображенъ перепективный видъ на Исаакіевскій соборъ со стороны Николаевского моста. Высота собора несравненно больше 6-ти этажнаго дома.



Рис. 2.



Рис. 2. Линія $a'b'$, обозначенная пунктиромъ, показываетъ пространство, которое помѣщается между концами палочки ab , находящейся въ рукахъ у зрителя.

Это чуть ли не самое высокое зданіе въ Петербургѣ. Однако, на нашемъ рисункѣ соборъ меньше фигуры стоящаго на мосту человѣка. (Рисунокъ сдѣланъ съ натуры, сидя, и человѣческая фигура на переднемъ планѣ находилась отъ рисующаго на разстояніи 4-хъ арш.). Самое высокое зданіе, которое, въ дѣйствительности, въ нѣсколько десятковъ разъ выше человѣка, такимъ образомъ, можетъ казаться меньше его. Если человѣческую фигурку приблизить къ собору, то взаимоотношенія величинъ собора и человѣка измѣнятся. Соборъ будетъ гораздо больше (рис. 5). Находясь на улицѣ, возьмите палочку длиною въ четверть аршина, поставьте ее передъ собою горизонтально, на уровнѣ вашихъ

глазь (рис. 2). Держа палочку въ такомъ положеніи, посмотрите, какое пространство помѣщается между концами палочки. Ясно видно, что отъ одного конца палочки до другого помѣщается нѣсколько десятковъ зданій. Если тотъ же опытъ вы продѣлаете въ деревнѣ, то между концами палочки улягутся версты знакомой вамъ мѣстности (рис. 3). Кто ѣздилъ въ трамваѣ, тотъ неоднократно могъ наблюдать съ передней площадки такую картину, какую представляетъ рис. 4-й.



Рис. 3.

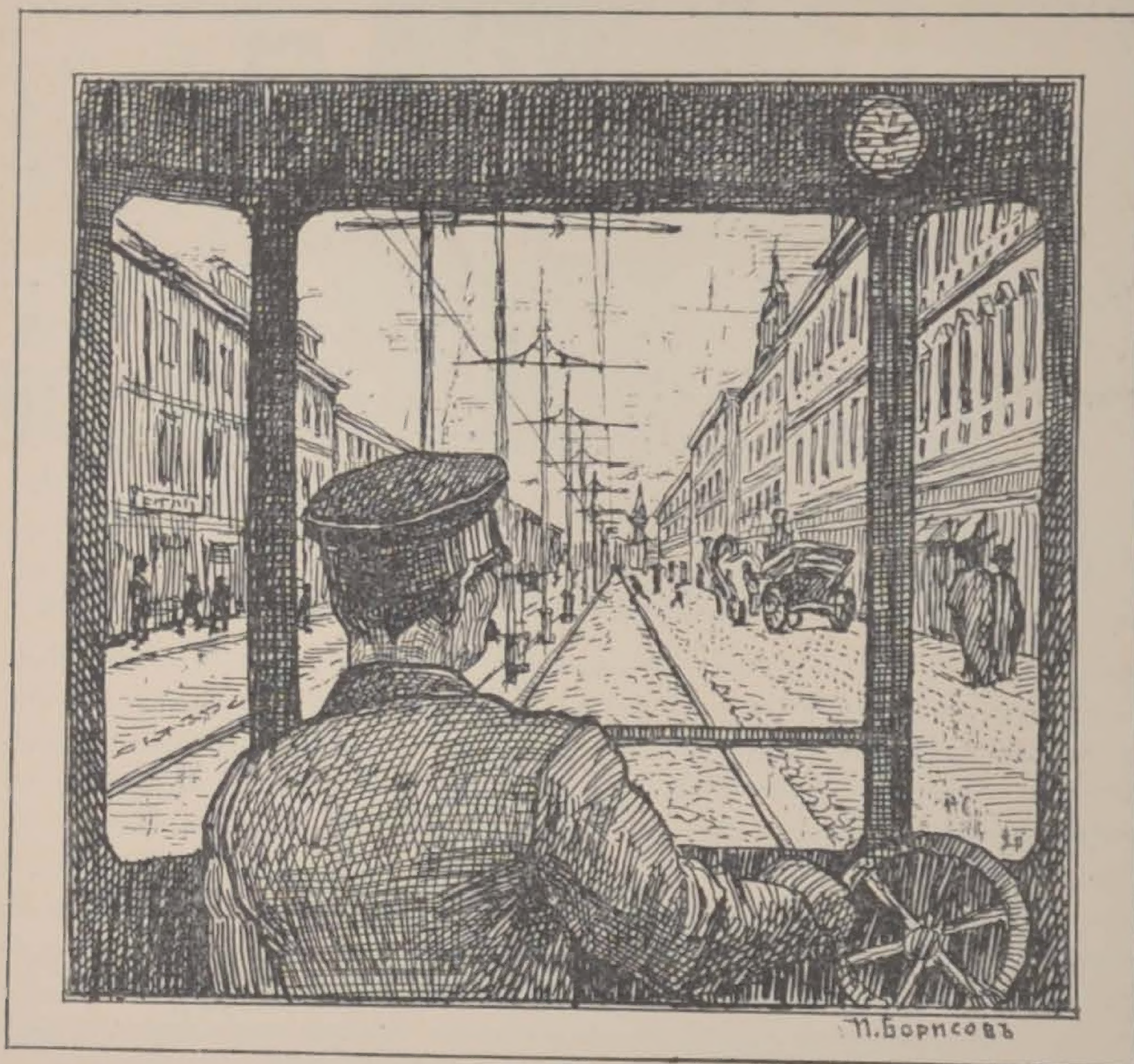


Рис. 4.

Прежде всего вамъ бросается въ глаза силуэтъ вагоновожатаго на фонѣ аршиннаго стекла (иногда величина окна меньше— $\frac{3}{4}$ аршина). Въ этой небольшой прозрачной плоскости вы видите сцены уличной жизни,—видны зданія, люди, извозчики... Черезъ такое маленькое отверстіе открывается огромная даль на нѣсколько верстъ. Сравнивая все, что находится за стекломъ, съ фигурой вожатаго, мы видимъ, что люди, столбы, зданія кажутся или равными ей, или значительно меньше ея. Прямо



Рис. 5. Геометральный видъ Исаакіевскаго собора. На паперти фигуры людей.

не вѣрится, чтобы взрослые люди, $2\frac{1}{2}$ арш. росту, могли казаться только ничтожной частью головы, находящейся передъ зрителемъ. Подобныхъ примѣровъ можно наблюдать множество на каждомъ шагу, на улицѣ и у себя дома. Вы видите такимъ образомъ, что предметы дѣйствительно мѣняютъ свою величину въ зависимости отъ разстоянія предмета отъ зрителя (т.-е. рисующаго).

Посмотрите на Исаакіевскій соборъ вблизи и сравните его величину съ величиной человека, стоящаго на паперти (рис. 5). Человекъ почти не видно. Величина его, по сравненію съ соборомъ, очень ничтожна. Любое дерево (рис. 3), находящееся отъ зрителя на очень далекомъ разстояніи и кажущееся маленькой черточкой,—приближенное къ нему вплотную, будетъ во много разъ больше палочки, находящейся у зрителя въ рукахъ. Да, наконецъ, тотъ же извозчикъ, котораго мы видимъ изъ окна трамвая (рис. 4), ни въ какомъ случаѣ не могъ бы проѣхать черезъ ворота, вели-

чиною въ данное окно. Если бы этотъ извозчикъ ѣхалъ навстрѣчу трамваю, то величина его, по мѣрѣ приближенія, становилась бы все больше и больше. И наоборотъ, по мѣрѣ удаленія отъ окна, величина извозчика становится все меньше и меньше. Каждому случалось, конечно, наблюдать подходъ поѣзда къ станціи. Когда поѣздъ показывается на горизонтѣ, величина его, по сравненію со столбами на платформѣ пассажирами, кажется очень незначительной (рис. 6). По мѣрѣ приближенія поѣзда, величина его все растетъ и растетъ, наконецъ, становится настолько значительной, что ростъ людей составляетъ только одну часть высоты поѣзда.



Рис. 6.

Изъ всѣхъ этихъ примѣровъ мы можемъ сдѣлать выводъ: *чѣмъ дальше предметы отъ зрителя, тѣмъ они кажутся меньше, и наоборотъ.*

Изъ двухъ, одинаковыхъ по величинѣ, предметовъ будетъ казаться больше тотъ, который ближе къ намъ.

Передъ вами улица. Посреди улицы рядъ трамвайныхъ столбовъ, уходящихъ куда-то въглубь (рис. 7). Въ дѣйствительности, всѣ столбы—одинаковой величины; на рисункѣ же первый столбъ—самый большой, второй—значительно меньше, и, по мѣрѣ дальнѣйшаго удаленія столбовъ, величина ихъ становится очень ничтожной. Второй столбъ, казалось бы, долженъ быть не на много меньше первого, такъ какъ онъ отстоитъ отъ него всего на нѣсколько десятковъ шаговъ, однако, несмотря на это,

величина его кажется намъ почти вдвое меньше перваго; самый же дальній столбъ кажется намъ маленькой черточкой. То же самое происходитъ и съ величиной домовъ: изъ двухъ, одинаковыхъ по величинѣ и количеству этажей, домовъ ближайшій къ намъ будетъ казаться выше. Помимо уменьшенія величины предметовъ, по мѣрѣ ихъ удаленія, уменьшается также и пространство между ними. Разстояніе отъ перваго столба до втораго довольно значительное, затѣмъ оно становится все меньше и меньше, и вдали столбы почти сливаются въ одну сплошную стѣну. Такое уменьшеніе пространства хорошо наблюдать вечеромъ. Посмотрите вдоль длинной улицы (рис. 8). Огоньки

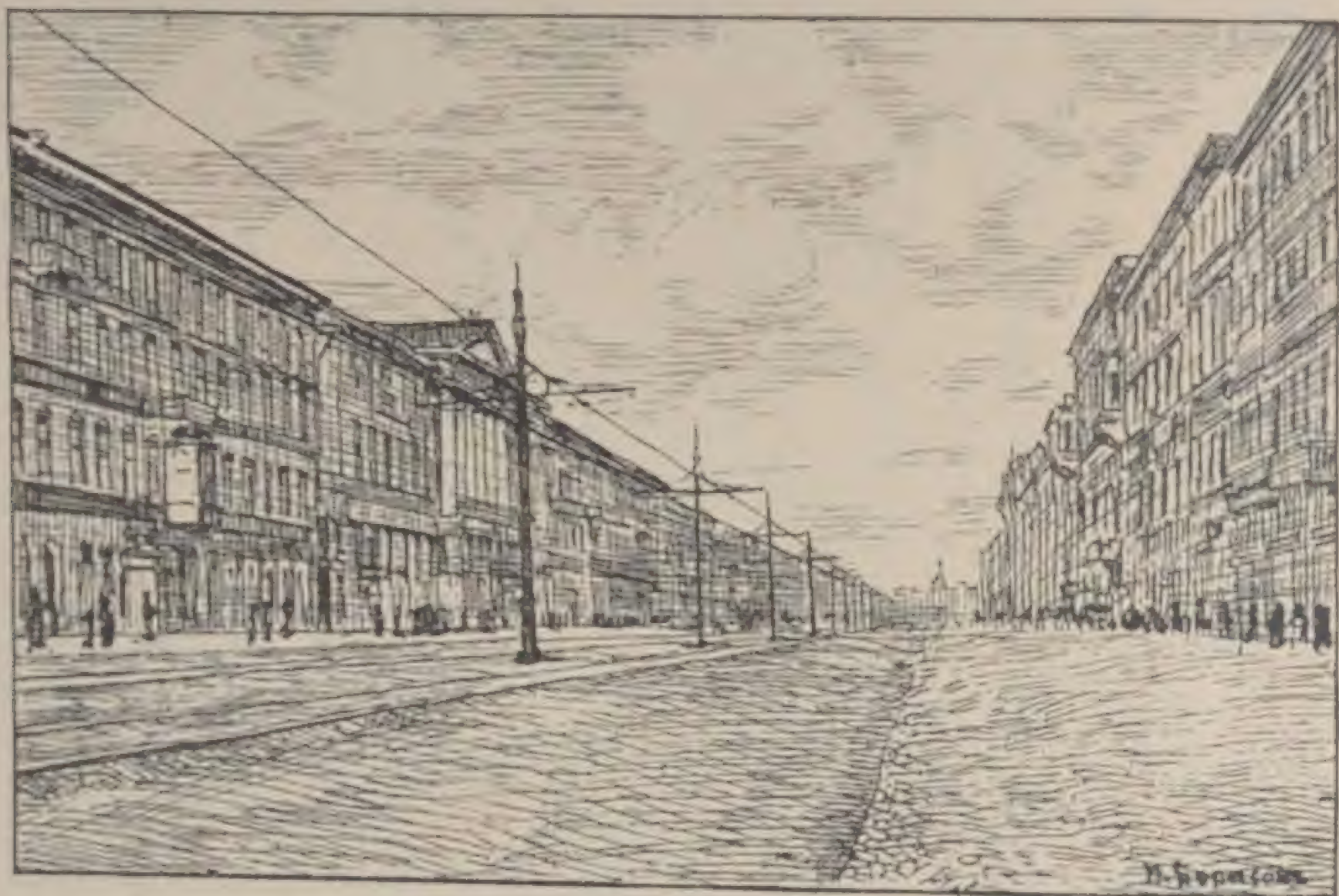


Рис. 7.

фонарей, по мѣрѣ удаленія, становятся все ближе и ближе другъ къ другу, т.-е. разстояніе между ними сокращается, и если улица достаточна длинна, то на большомъ разстояніи всѣ огоньки сливаются въ общую полосу свѣта. Рельсы желѣзной дороги или трамвая (рис. 6 и 7) кажутся намъ сходящимися вдали, т.-е. пространство между рельсами, по мѣрѣ удаленія отъ насъ, становится все меньше и меньше.

Всѣ эти примѣры показываютъ намъ, какимъ образомъ, въ зависимости отъ разстоянія, мѣняется величина предметовъ. Посмотримъ теперь, какъ *въ зависимости отъ положенія предмета къ зрителю (т.-е. къ рисующему) мѣняется форма предмета.*

Классная доска, если смотрѣть на нее прямо, представляется въ такомъ видѣ, какъ изображено на рис. 9-мъ. Вы видите передъ собой правильный прямоугольникъ.



Рис. 8.



Рис. 9. Геометриальный вид классной доски.



Рис. 10. Профиль классной доски.

Видъ той же доски сбоку совершенно иной: при такомъ положеніи уже не видно плоскости, а только—профиль доски—толщина ея, или рама, въ которую вправлена доска (рис. 10).

Очень трудно и даже невозможно узнать по этому профилю, какова настоящая величина и форма предмета: можетъ быть это квадратъ, можетъ быть—прямоугольникъ, многоугольникъ или другая какая-либо форма. На рисункѣ 11-мъ изображена толщина деревянной доски. И по этому рисунку нельзя судить, какова дѣйствительная величина и форма предмета. Форма отъ насъ скрыта, благодаря исключительному положенію предмета, по отношенію къ зрителю. Рисунокъ 12-й показываетъ настоящую



Рис. 11.

Рис. 12.

форму предмета. Кругъ, если смотрѣть на него сбоку, кажется болѣе или менѣе сплюснутымъ, въ зависимости отъ точки зрѣнія (рис. 13); этотъ же кругъ въ прямомъ положеніи, по отношенію къ зрителю, сохраняетъ свою дѣйствительную форму (рис. 14).

Изъ всѣхъ тѣлъ природы, только шаръ или мячъ будутъ казаться всегда круглыми, какъ бы мы на нихъ ни смотрѣли (рис. 15 и 16). Остальные предметы мѣняютъ свою форму вмѣстѣ съ измѣненіемъ положенія по отношенію къ зрителю.



Рис. 13.



Рис. 14.



Рис. 15.



Рис. 16.

Какой-нибудь ящикъ или коробка изъ-подъ конфетъ имѣютъ боковыя стѣнки,

доннышко и крышку. Если названный предмет не прозраченъ, то о дѣйствительной его формѣ мы можемъ судить лишь тогда, когда намъ видны три различныя стороны его (рис. 17). Судить о дѣйствительной формѣ по двумъ сторонамъ, по боковой и крышкѣ, трудно, вследствие сокращенія крышки, и даже не всегда возможно, если это сокращеніе слишкомъ велико, какъ, напр., на рис. 18. Тотъ же ящикъ, или коробочка, можетъ занять по отношенію къ зрителю и такое положеніе, когда будетъ видна только передняя сторона предмета (рис. 19). Въ данномъ случаѣ ни о формѣ, ни о величинѣ разсуждать не приходится. Этихъ немногихъ примѣровъ достаточно, чтобы каждый самъ могъ сдѣлать нѣсколько наблюдений и убѣ-

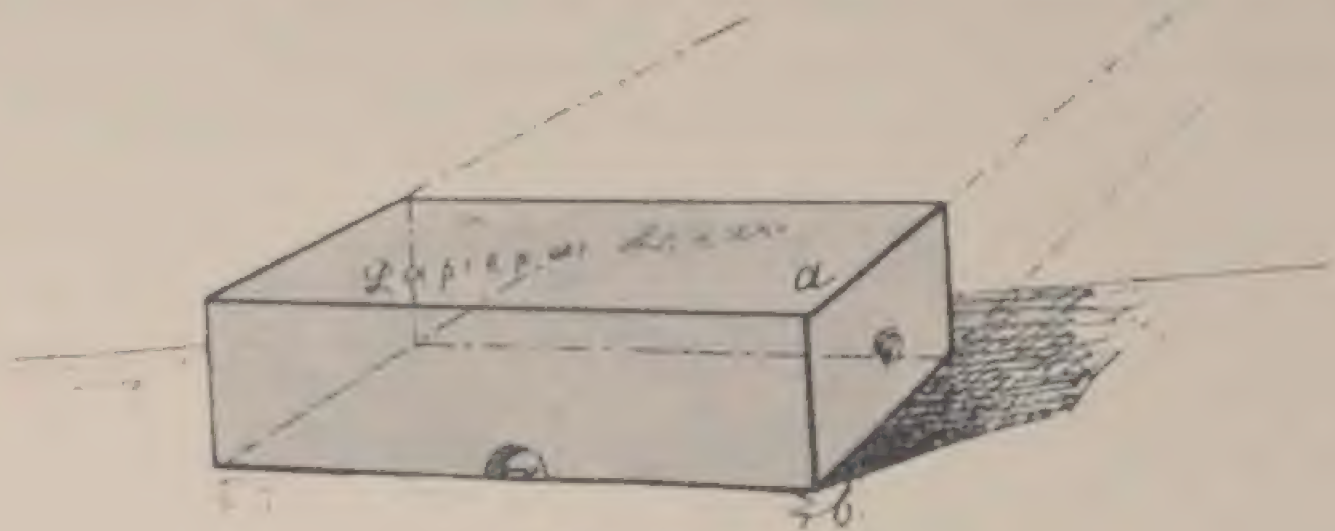


Рис. 17.

диться въ томъ, что форма предмета дѣйствительно мѣняется въ зависимости отъ точки зрѣнія.

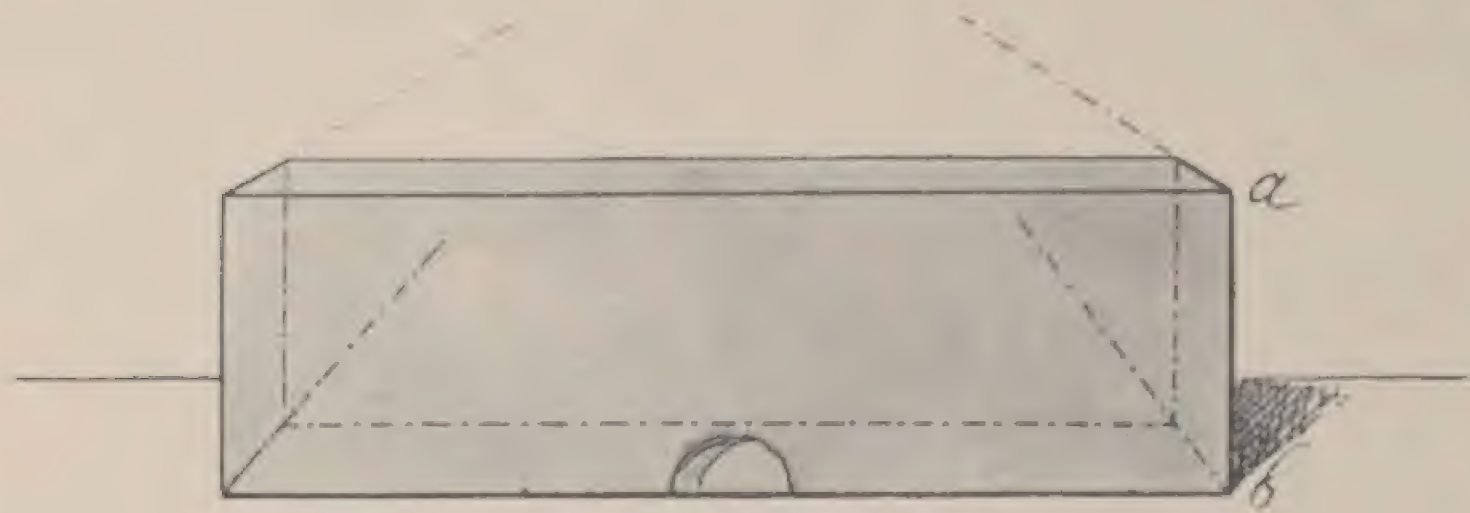


Рис. 18.

Остается разсмотрѣть еще измѣненія, въ зависимости отъ точки зрѣнія, поло-

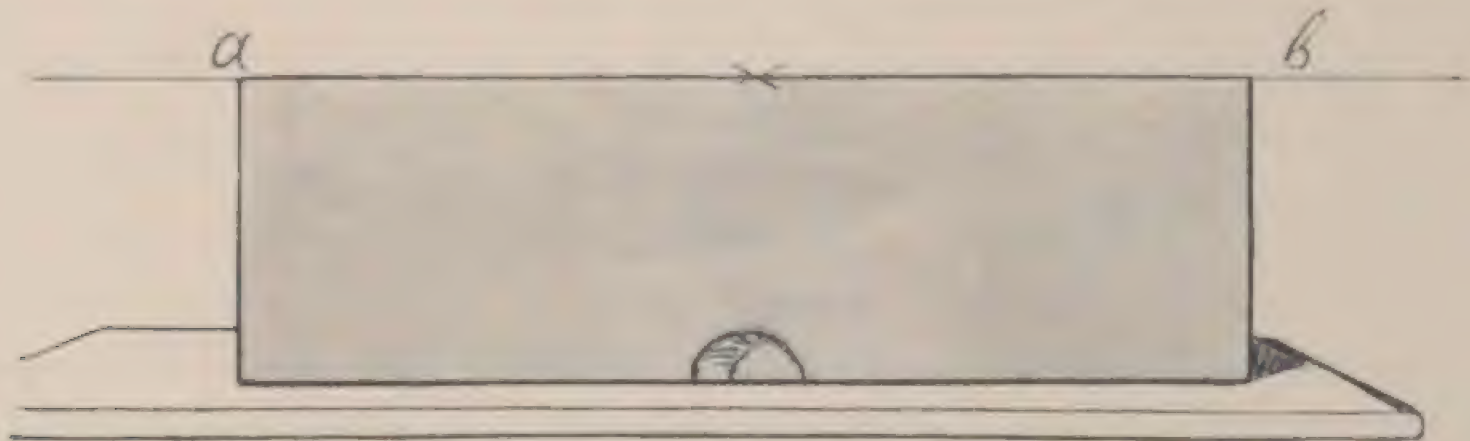


Рис. 19.

женія прямыхъ линій и плоскостей. Комната, въ которой вы находитесь, состоитъ изъ стѣнъ, потолка и пола. Полъ окруженъ четырьмя отвѣсными стѣнами, и на нихъ

покоются потолокъ, всегда ровный, или, какъ принято называть, горизонтальный (не принимая во вниманіе случаевъ, когда потолки бываютъ сводчатыми). Наклонныхъ потолковъ, половъ и стѣнъ, въ дѣйствительности, почти никогда не бываетъ. Но казаться наклонными и потолокъ и полъ могутъ. Встаньте въ концѣ комнаты и посмотрите въ другой конецъ ея. Вамъ представится такая картина (рис. 20): боковая линія потолка кажутся намъ наклонными,—онѣ, а слѣдовательно, и весь потолокъ,



Рис. 20.

опускаются внизъ; боковая линія пола тоже наклонна, но идетъ вверхъ; только тѣ линія потолка и пола, которыя находятся прямо передъ зрителемъ, сохраняютъ свое горизонтальное положеніе. Примѣръ яркій и очень наглядный. Стоитъ измѣнить точку зрѣнія—перейти къ другой, смежной стѣнѣ комнаты,—какъ наклонныя линія становятся горизонтальными, и, наоборотъ, тѣ линія, которыя были горизонтальными, становятся наклонными. Въ томъ, что линія потолка и пола кажутся наклонными, не трудно убѣдиться. Возьмите карандашъ и, держа его въ рукѣ горизонтально, приложите къ направленію наблюдаемой линіи (рис. 21); вы ясно увидите, что направленіе карандаша не совпадаетъ съ направленіемъ наблюдаемой линіи (напр., на нашемъ рисункѣ съ боковой линіей потолка); для того, чтобы линія карандаша совпала съ линіей потолка, нужно наклонить карандашъ. На этомъ примѣрѣ мы ви-

димъ, что, въ зависимости отъ точки зрѣнія, горизонтальныя линіи и плоскости могутъ казаться наклонными. Если вы соедините линіей огни фонарей на нашемъ рисункѣ (рис. 8), то эта линія будетъ наклонной, опускающейся внизъ. Линія оснований столбовъ тоже наклонна, но идетъ вверхъ, и на далекомъ разстояніи эти двѣ линіи сойдутся въ одной точкѣ, которая находится на уровнѣ глазъ наблюдающаго. Линія крышъ домовъ, въ дѣйствительности, всегда горизонтальна такъ же, какъ и

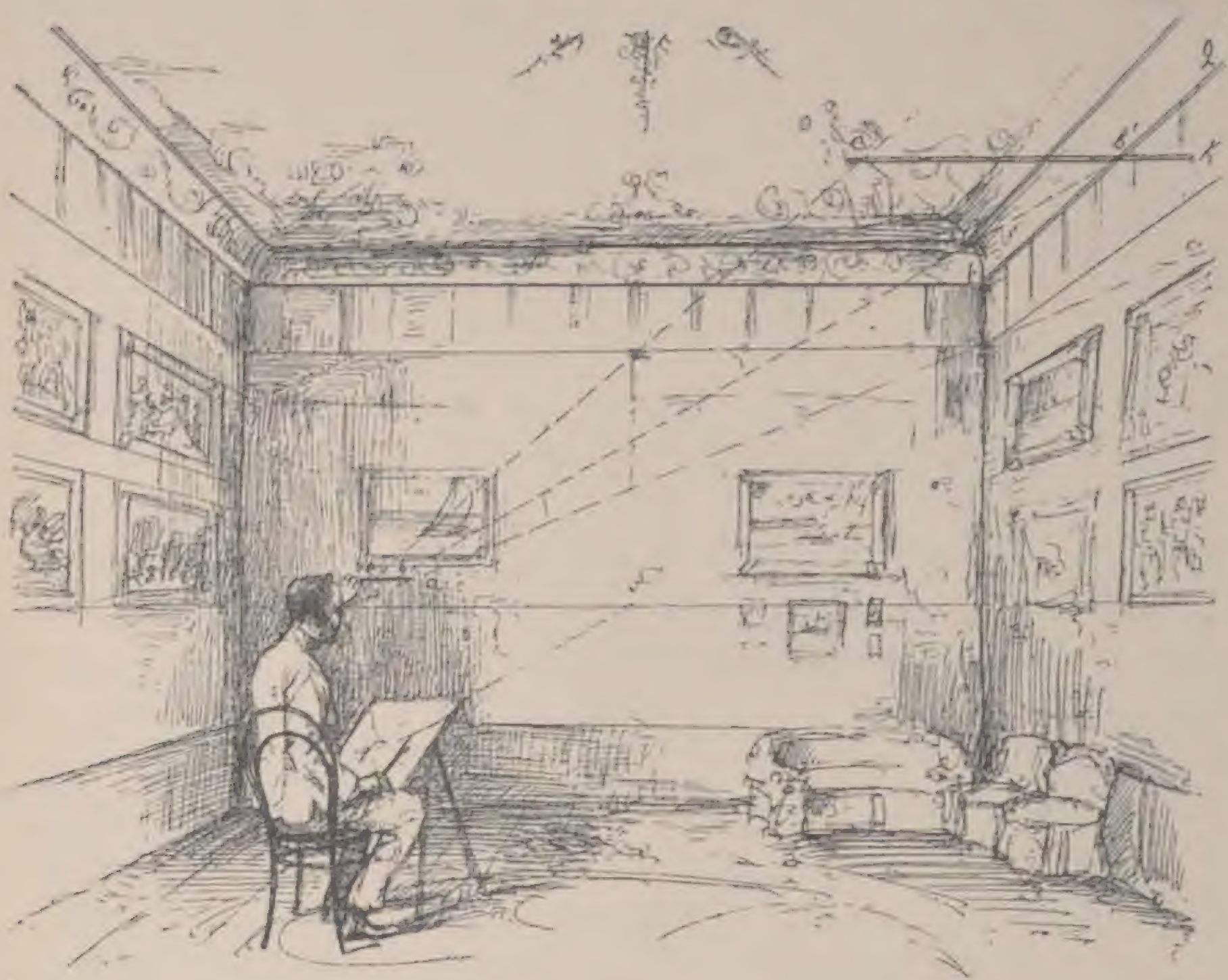


Рис. 21.

линія оконъ и линія оснований зданій. Но взгляните, идя по улицѣ, на эти линіи крышъ и оконъ: вамъ покажется, что всѣ линіи, которыя выше уровня глазъ зрителя, будутъ опускаться книзу, а всѣ линіи, которыя ниже уровня глазъ зрителя, будутъ подниматься вверхъ (рис. 22), и всѣ эти линіи, какъ опускающіяся, такъ и поднимающіяся, сходятся въ одной точкѣ, на высотѣ нашихъ глазъ.

Итакъ, всѣ окружающіе насъ предметы, въ зависимости отъ разстоянія предмета до зрителя и отъ точки зрѣнія, т.-е. положенія предмета по отношенію къ зрителю, кажутся намъ не такими, какіе они въ дѣйствительности; эту-то кажущуюся форму и нужно изобразить на бумагѣ. Нужно пріучить свой глазъ видѣть эту пер-

спективную форму предмета и воспроизводить ее въ рисунокъ. Наблюдения свои мы поведемъ въ такой послѣдовательности: 1) наблюдение надъ сокращеніемъ прямыхъ линій, 2) сокращеніе параллельныхъ линій, 3) сокращеніе прямого угла, 4) сокраще-



Рис. 22. Перспектива улицы. Сильное сокращеніе горизонтальныхъ линій (зритель находится посрединѣ улицы).

ніе квадрата въ различныхъ положеніяхъ и, наконецъ, 5) перейдемъ къ рисованію другихъ геометрическихъ тѣлъ съ натуры. Параллельно съ наблюдениемъ и изученіемъ сокращеній, необходимо продолжать упражненія въ рисованіи живыхъ и засушенныхъ листьевъ и цвѣтовъ, дѣлать наброски карандашомъ, силуэты тушью и проч. Прежде, чѣмъ перейти къ дальнѣйшему изложенію, необходимо указать нѣкоторыя названія (термины), съ которыми намъ придется встрѣтиться, и безъ которыхъ трудно обойтись.

ГОРИЗОНТЪ. Что такое горизонтъ? Если съ такимъ вопросомъ вы обратитесь къ ученикамъ въ классѣ, то получится обыкновенно такой отвѣтъ: «Горизонтомъ называется линія, гдѣ небо сходится съ землею».



Рис. 23.

Вотъ такая горизонтальная плоскость, находящаяся на уровнѣ нашихъ глазъ, и называется горизонтомъ. Горизонтъ не можетъ быть выше или ниже уровня глазъ. Если вы будете подниматься на гору или спускаться съ нея, то, вмѣстѣ съ вами, и горизонтъ будетъ или подниматься, или опускаться.

Для того, чтобы убѣдиться въ томъ, что горизонтъ всегда находится на уровнѣ глазъ зрителя, можно произвести нѣсколько опытовъ. Находясь въ полѣ или на взморьѣ, возьмите въ руки листъ бумаги, поставьте его горизонтально на уровнѣ глазъ, и вы ясно увидите, что бумажная линія совпадаетъ съ линіей горизонта въ натурѣ (рис. 25). Если вы поднимаетесь на гору и продолжаете то же самое, вы увидите, что горизонтъ и здѣсь находится на уровнѣ глазъ, т.-е. онъ поднимается вмѣстѣ со зрителемъ. Если мы свои наблюденія будемъ продолжать сидя или лежа, то и въ этомъ случаѣ горизонтъ останется на уровнѣ глазъ.

КАРТИННАЯ ПЛОСКОСТЬ И ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ЛУЧЪ. Мы видимъ предметы потому, что они освѣщены. Лучи свѣта отражаются отъ освѣщеннаго предмета



Рис. 24.



Рис. 25.

и, попадая въ глазъ, оставляютъ на такъ называемой свѣтчатой оболочкѣ изображеніе даннаго предмета, которое и воспринимается нашими зрительными нервами.

Всѣ лучи отъ освѣщеннаго предмета пучкомъ, конусообразно, идутъ въ глазъ (рис. 26). Представимъ себѣ, что на пути этого пучка лучей помѣщена какая-нибудь плоскость, напр., стекло, какъ изображено на рисункѣ. Каждый лучъ пересѣчетъ наше стекло въ особой точкѣ, и если рядъ этихъ точекъ соединить линіями,

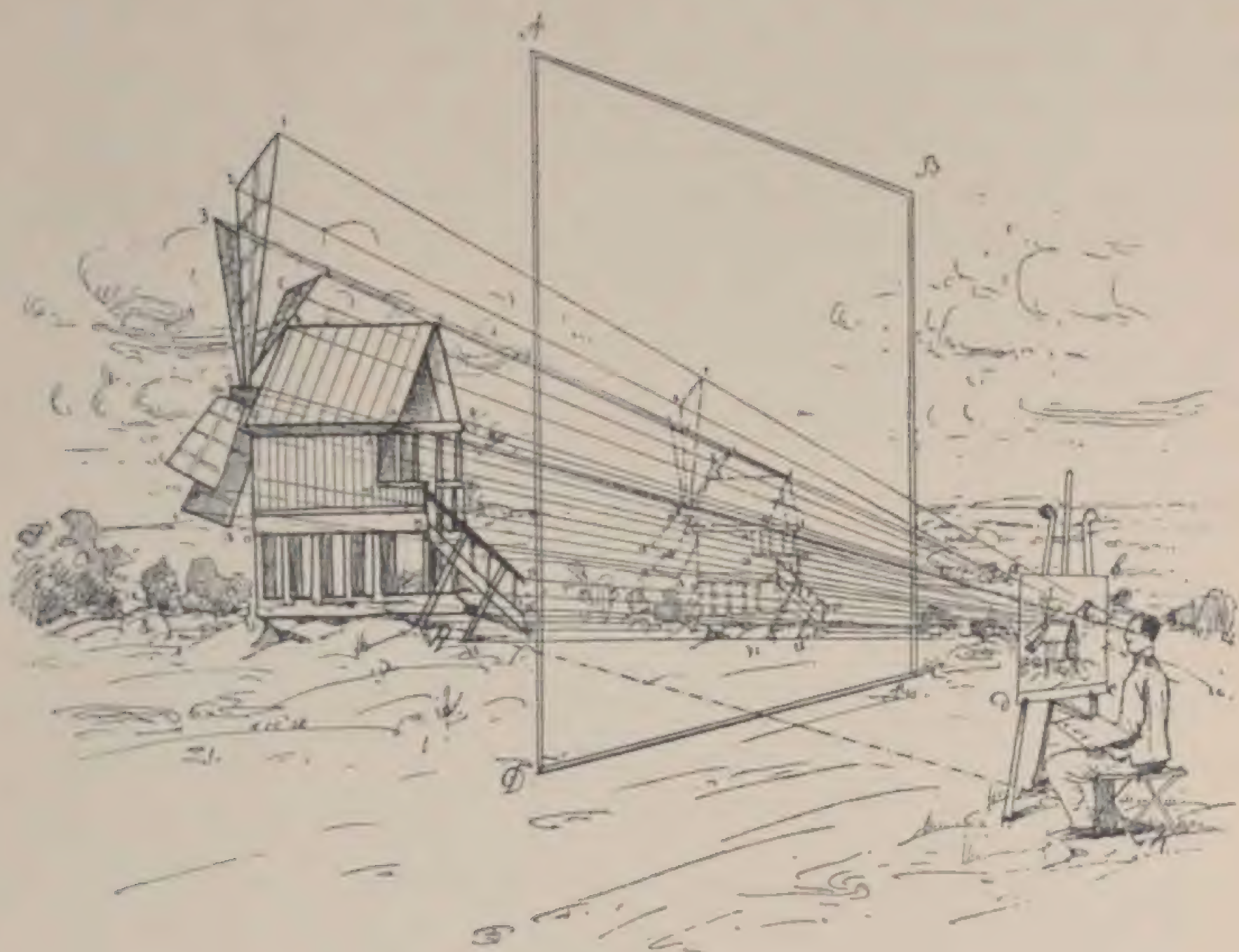


Рис. 26.

то получится изображеніе даннаго предмета, только въ уменьшенномъ видѣ. Такая плоскость, пересѣкающая отвѣсно лучи, идущіе отъ освѣщеннаго предмета въ глазъ зрителя, называется *воображаемой картинной плоскостью*.

Художникъ переноситъ изображеніе предмета съ воображаемой картинной плоскости на бумагу или холстъ, которые называются уже *дѣйствительной*, или *реальной* картинной плоскостью. Слѣдовательно, картинныхъ плоскостей двѣ: одна—воображаемая, находящаяся на пути лучей, идущихъ въ глазъ рисующаго отъ освѣщеннаго предмета, а другая—дѣйствительная, т.-е. тотъ кусокъ бумаги, картона или холста, на который рисующій переноситъ воображаемую картинную плоскость, вмѣстѣ съ находящимся на ней изображеніемъ. Такимъ образомъ, дѣйствительная картинная плоскость есть лишь воспроизведеніе воображаемой.

Воображаемая картинная плоскость, какъ видно на рисунокѣ, перпендикулярна къ горизонту. Лучи, идущіе изъ глаза зрителя¹⁾, падаютъ на нее подъ разными углами: одни—болѣе наклонно, другіе—менѣе. Не трудно понять, что есть среди нихъ и такой лучъ, и притомъ только одинъ, который падаетъ на картинную плоскость *перпендикулярно*; этотъ лучъ называется *центральнымъ*. Центральный лучъ короче всѣхъ остальныхъ и весь лежитъ въ плоскости горизонта. На нашемъ рисунокѣ центральный лучъ попадаетъ приблизительно въ средину картинной плоскости и въ средину мельницы, но, разумѣется, такъ бываетъ не всегда. Если бы нашъ зритель поднялся на какое-нибудь возвышеніе, то центральный лучъ попадалъ бы уже не въ средину, а въ верхнюю часть картинной плоскости; если бы зритель, напротивъ, опустился, то, вмѣстѣ съ нимъ, опустился бы и центральный лучъ.

ФРОНТОВАЯ ЛИНІЯ. Мы знаемъ, что горизонтальной линіей называется такая прямая, концы которой находятся на одинаковомъ уровнѣ²⁾. Горизонтальная ли-

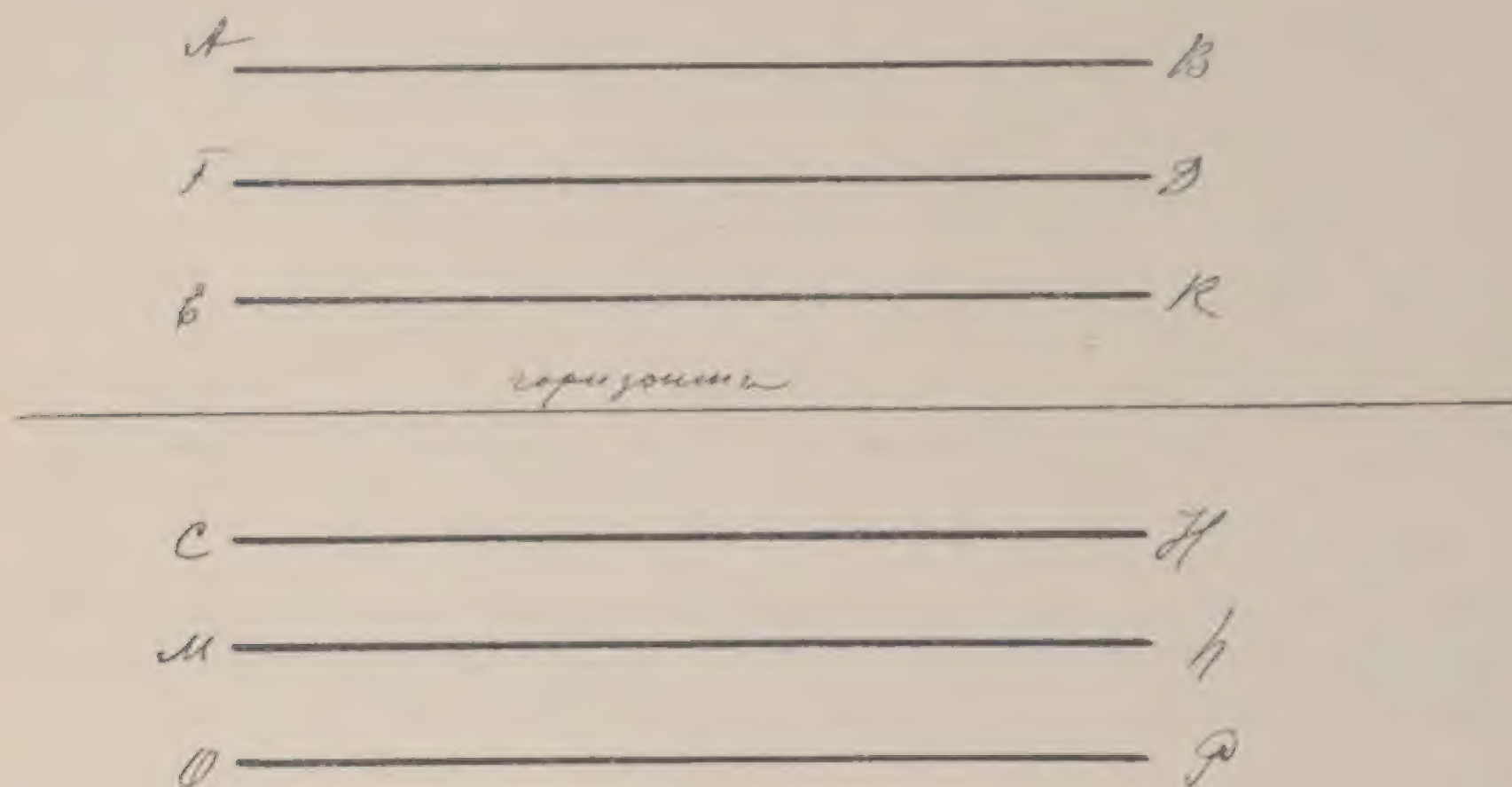


Рис. 27.

нія, находящаяся прямо передъ нами, т.-е. въ такомъ положеніи, что разстояніе отъ концовъ этой линіи до нашихъ глазъ одинаково, называется *фронтальной линіей*, а отсюда положеніе такой линіи называется *фронтальнымъ*, или просто *прямымъ*.

Линія фронтальная, будетъ ли она выше или ниже горизонта, всегда остается фронтальной, т.-е. разстоянія отъ нашего глаза до концовъ ея одинаковы (рис. 27). Но та же фронтальная линія рядомъ сидящему человѣку кажется уже не фронтальной, а наклонной. Помимо того, что эта линія дѣлается наклонной, она мѣняется и свою величину: она становится меньше.

¹⁾ Для нашихъ цѣлей безразлично, говорить ли «лучи идутъ въ глазъ» или «лучи идутъ изъ глаза». Мы будемъ употреблять преимущественно послѣднее выраженіе.

²⁾ Болѣе точное, математическое опредѣленіе: линія, параллельная горизонту.

ЛИНИИ СОКРАЩАЮЩИЯСЯ (случайныя). Горизонтальныя линіи, какъ мы знаемъ, могутъ казаться наклонными, въ зависимости отъ положенія по отношенію къ зрителю. Если горизонтальная линія находится на уровнѣ нашихъ глазъ, она всегда останется горизонтальною, независимо отъ того, будетъ ли она находится

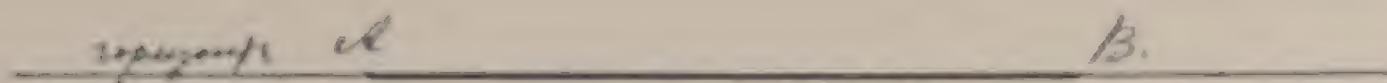


Рис. 28.

прямо передъ нами или по какую-либо сторону отъ насъ. Повѣсьте на стѣнѣ палочку, величиною въ одинъ аршинъ, въ горизонтальномъ положеніи, на уровнѣ горизонта, и наблюдайте ее съ какой угодно точки зрѣнія: всегда эта палочка будетъ казаться горизонтальною (рис. 28). Та же палочка, повѣшенная выше горизонта (при

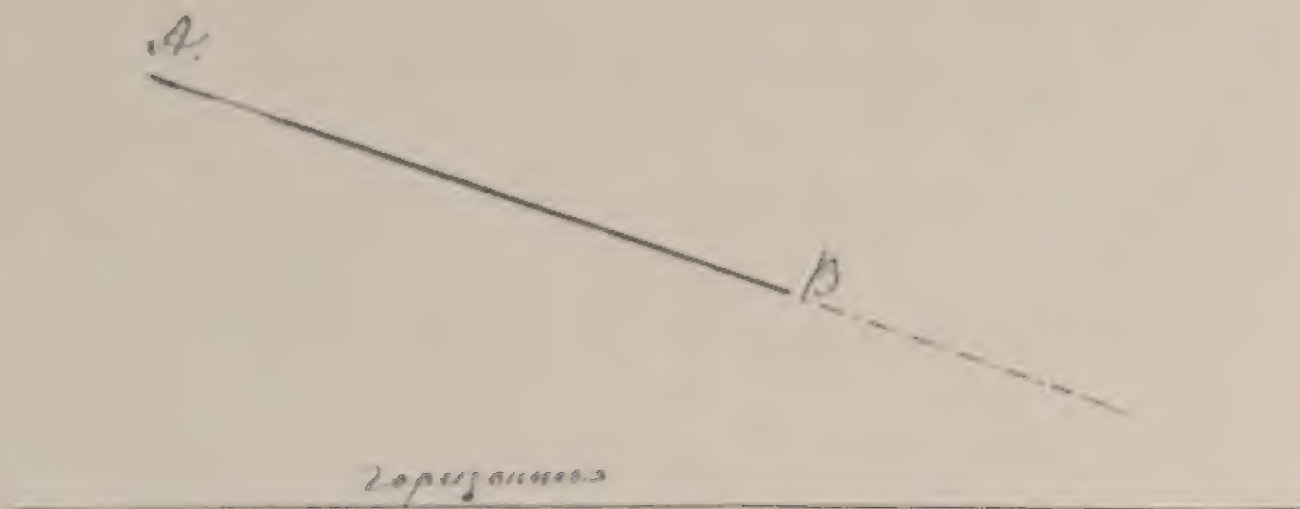


Рис. 29.

случайномъ положеніи), кажется наклонной книзу, и величина ея становится меньше, — она сокращается (рис. 29). Если же она будетъ находиться ниже горизонта, она будетъ подниматься кверху (рис. 30). Куда же всѣ линіи, находящіяся выше или ниже гори-

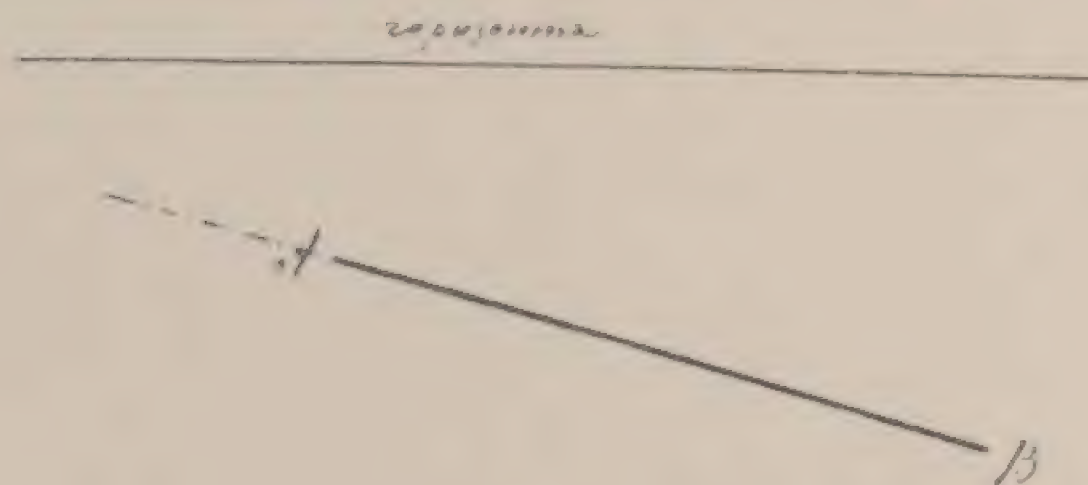


Рис. 30.

зонта, направляются? На основаніи предыдущихъ наблюденій мы можемъ сказать, что всѣ эти линіи идутъ къ горизонту.

(Окончаніе слѣдуетъ).

ЭЛЕМЕНТАРНОЕ РИСОВАНИЕ.

Рисованіе съ натуры.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЯ ЗАМѢЧАНІЯ.

Вы найдете ниже рядъ рисунковъ, исполненныхъ съ натуры (листы I—XXIV), и сопровождающія ихъ объясненія. Рисунки эти помѣщены здѣсь совсѣмъ не для того, чтобы вы ихъ копировали, напротивъ, роль ихъ совершенно иная. Наши рисунки служатъ, во-первыхъ, иллюстраціями къ объясненіямъ, которыя были бы иначе мало понятны и вразумительны; во-вторыхъ, они показываютъ, какого рода модели вы должны выбирать для первоначальнаго рисованія съ натуры, какъ располагать и освѣщать эти модели; наконецъ, въ-третьихъ, они даютъ вамъ наглядное понятіе о томъ, какой видъ должны имѣть ваши собственные рисунки съ натуры въ законченномъ видѣ.

Разсматривая наши рисунки, вы убѣдитесь въ томъ, что огромное большинство предметовъ, которые мы предлагаемъ въ качествѣ моделей для рисованія съ натуры, принадлежить къ числу самой обыкновенной домашней утвари и, слѣдовательно, у каждаго найдется подъ рукой. Если же иногда и окажется невозможнымъ отыскать точно такія модели, какія предложены нами, то ихъ нетрудно, разумѣется, замѣнить другими, болѣе или менѣе схожими съ нашими образцами. Суть дѣла отъ этого не мѣняется.

Устанавливать модели слѣдуетъ такъ, какъ показываютъ наши рисунки; кромѣ того, занимающемуся не возбраняется, конечно, добавить къ избраннымъ нами положеніямъ моделей—нѣсколько другихъ варіацій, по собственному усмотрѣнію.

Устанавливая модели, слѣдуетъ позаботиться о томъ, чтобы свѣтъ на нихъ падалъ только съ одной какой-либо стороны (справа или слѣва) и только отъ одного источника свѣта (отъ окна или лампы). Въ комнатѣ, гдѣ модели освѣщались бы съ разныхъ сторонъ, нѣсколькими окнами или нѣсколькими лампами, рисовать было бы затруднительно.

Что касается размѣра вашихъ рисунковъ, то ихъ рекомендуется дѣлать, приблизительно, въ два раза крупнѣе нашихъ образцовъ.

ЛИСТЪ I. СТОЛІКЪ ДЛЯ РИСОВАНІЯ.

При рисованіи съ натуры необходимо, чтобы вашъ рисунокъ находился на известномъ разстояніи отъ глаза и въ наклонномъ положеніи; для этого полезно имѣть

столикъ, который отличается очень простымъ устройствомъ и можетъ быть сдѣланъ каждымъ столяромъ; стоимость его не превышаетъ 1 р. 50 к.—1 р. 75 к. На прилагаемомъ рисункѣ (Листъ I) видно его устройство и указанъ размѣръ; несмотря на свою простую конструкцію, онъ представляетъ большія удобства, и такими столиками обставлены теперь многіе рисовальные классы. Состоитъ онъ изъ деревянной рамки, на которую набиваютъ толстый картонъ или доску,—лучше картонъ.

Съ оборотной стороны (см. рис. 2) къ средней перекладнѣ, на петляхъ или жестянкахъ, какъ показано на рисункѣ, придѣлываютъ двѣ ножки; для того, чтобы ножки не разбѣжались и можно было измѣнять наклонъ верхней доски съ картономъ, привязывается веревочка, какъ указано на рис. 3. Рисующій садится на обыкновенный стулъ или табуретъ, а столикъ помѣщаетъ передъ собою такъ, что ножками онъ упирается въ землю или полъ. Доска же столика нижнимъ своимъ краемъ упирается на колѣни рисующаго.

ЛИСТЪ II. РИСОВАНИЕ СЪ НАТУРЫ КНИГИ ВЪ ВЕРТИКАЛЬНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ.

Моделью служить тонкая книга, которая ставится на плоскости горизонта, т.-е. на уровнѣ глаза рисующаго, и рисуется сбоку (см. рис. 1).

Приступая къ рисованію этой модели, вы прежде всего опредѣлите, сколько разъ ширина аб содержится въ длинѣ cd; узнавъ, сколько разъ ширина помѣщается въ длинѣ, намѣтите длину рисунка; разстояніе между двумя намѣченными точками раздѣлите на столько равныхъ частей, во сколько разъ ширина меньше длины; возьмите одну часть и отложите ее по горизонтальному направленію; это и есть ширина книги.

Нарисуйте по этимъ даннымъ форму прямоугольника, затѣмъ смотрите на натуру и сравнивайте стороны книги съ нарисованнымъ прямоугольникомъ; вы увидите, что вертикальныя стороны книги совпадаютъ съ вертикальными сторонами прямоугольника; что же касается горизонтальныхъ сторонъ, то низъ книги, который находится въ данномъ случаѣ на плоскости горизонта, такъ и остается горизонтальной линіей, а верхнее ребро книги кажется наклоннымъ. Наклонъ этого верхняго ребра надо опредѣлить и намѣтить на бумагѣ.

Когда общая форма книги будетъ намѣчена, нужно опредѣлить толщину книги и ширину корешка.

Кромѣ того, можете сдѣлать на глазъ тѣ узоры и пятна, какіе вы замѣтите на переплетѣ. Не мѣшаетъ также попытаться передать цвѣтъ какъ корешка, такъ и переплета.

Рис. 2-й представляетъ ту же книгу, но только въ другомъ положеніи по отношенію къ рисующему; въ этомъ случаѣ плоскость горизонта, т.-е. уровень глаза рисующаго, взята по срединѣ книги.

Послѣдовательность изображенія остается та же, что и въ первомъ случаѣ. Рисунки 3-й и 4-й изображаютъ книгу въ другихъ положеніяхъ: на рис. 3-мъ плоскость горизонта приходится нѣсколько выше середины книги, а на 4-мъ—вся модель поставлена ниже горизонта.

Такимъ образомъ, на данной модели вы изучаете вертикальную плоскость во всевозможныхъ поворотахъ и положеніяхъ по отношенію къ рисуящему. Совѣтуемъ остановиться на этомъ упражненіи подольше и какъ можно лучше изучить сокращеніе вертикальной плоскости.

ЛИСТЪ III. РИСОВАНИЕ ОБЫКНОВЕННОЙ КЛАССНОЙ ТЕТРАДКИ ВЪ ГОРИЗОНТАЛЬНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ.

Рисунокъ 1-й изображаетъ тетрадку въ прямомъ положеніи безъ всякаго сокращенія.

Возьмите обыкновенную тетрадку, положите ее прямо передъ собою на столъ ниже горизонта такимъ образомъ, чтобы ближайшая сторона *ab* (см. рис. 4) казалась рисуящему горизонтальной; опредѣлите, что меньше: ширина по горизонтальному направленію или длина по вертикальному; затѣмъ надо размѣрить, во сколько именно разъ длина меньше ширины. Выяснивъ это, нужно опредѣлить, въ какомъ положеніи данная модель находится по отношенію къ горизонту; если горизонтъ находится близко къ тетради, то на первыхъ рисункахъ слѣдуетъ его намѣчать на бумагѣ, на которой думаете нарисовать тетрадку.

Послѣдовательный ходъ рисованія долженъ быть слѣдующій. Сначала вы намѣчаете черточками ширину (см. рис. 2).

Раздѣлите ширину на столько частей, во сколько разъ, по вашему расчету, ширина больше длины; возьмите одну часть и отложите ее по вертикальному направленію.

Намѣтьте плоскость стола, на которомъ лежитъ тетрадка, или часть стола, если послѣдній большого размѣра. Намѣтивъ, такимъ образомъ, границы рисунка, нарисуйте прямоугольникъ (см. рис. 3), внутри котораго могла бы помѣститься тетрадка съ ея крайними точками. Наведите со своего мѣста, держа его вертикально, карандашъ на уголь *b* (см. рис. 4) и опредѣлите наклонъ правой стороны тетради, сравнивая уголь, который получается между поставленнымъ вертикально карандашомъ и краемъ тетради

То же самое сдѣлайте и съ лѣвой стороной тетради—*a*.

Затѣмъ смотрите на всю плоскость тетради, опредѣлите ея форму и передайте все то, что видите на модели.

Толщину тетради рисуйте одновременно съ общей формой.

Когда тетрадка будетъ нарисована и будетъ давать впечатлѣніе, что она лежитъ на горизонтальной плоскости, залейте рисунокъ тушью или акварелью.

Въ такой же послѣдовательности рисуется тетрадка съ другого мѣста (см. рис. 5); въ этомъ случаѣ она лежитъ не прямо передъ рисуящимъ, а нѣсколько вправо отъ него.

Рисунокъ 7-й изображаетъ тетрадку въ случайномъ положеніи, а именно угломъ къ рисуящему.

Ходъ рисованія ея въ этомъ положеніи таковъ:

Опредѣлите горизонтъ.

Разсчитайте, сколько разъ высота помѣщается въ ширинѣ (см. рис. 6).

Опредѣлите, въ какомъ положеніи находится уголъ *c* по отношенію ко всей ширинѣ, и гдѣ приходится уголъ *a* по отношенію къ *c*; наклонъ стороны тетради *ac* вы опредѣлите, сравнивая ее съ горизонтальной линіей.

То же самое продѣлайте и со стороной *cb*. Слѣдуетъ начинать рисунокъ съ ближайшаго угла. Когда ближайшая сторона тетради будетъ нарисована, возстановите изъ угла *c* перпендикуляръ и замѣьте, гдѣ, по отношенію къ перпендикуляру, находится уголъ *d*,—вправо или влево, и насколько?

Наконецъ, опредѣлите толщину тетради, передайте ея форму, сравнивая все время свой рисунокъ съ натурой.

РИСОВАНИЕ СВѢТА И ТѢНЕЙ. ОБЩИЯ ЗАМѢЧАНІЯ.

Одновременно съ изученіемъ рисунка слѣдуетъ изучать свѣтъ и тѣни.

Что такое свѣтъ на предметѣ? У художниковъ принято называть свѣтомъ—освѣщенное мѣсто.

Тѣнь—та часть предмета, куда не достигаетъ свѣтъ.

Свѣтъ можетъ быть дневной и искусственный, какъ-то: отъ лампы, электричества, газа и т. под.

Блестящая точка на предметѣ, какъ вы уже знаете, называется бликомъ. Особенно хорошо блики видны на блестящихъ предметахъ, на стеклѣ, маіоликѣ, металахъ и т. д.

Самая сильная тѣнь на предметѣ называется «собственной».

Болѣе свѣтлая тѣнь, средняя между свѣтомъ и самой темной тѣнью, называется полутонъ. Полутонъ имѣютъ большое значеніе для передачи матеріала, изъ котораго сдѣланы предметы.

Тѣнь, которая ложится отъ предмета на ту поверхность, на которой онъ стоитъ, называется «падающей». Падающая тѣнь можетъ ложиться и на другой предметъ.

Темная тѣнь, освѣщаемая свѣтомъ, отраженнымъ отъ другого свѣтлаго предмета, называется «рефлексомъ».

Особенно отчетливо можно наблюдать тѣнь, свѣтъ и рефлексъ на гипсовыхъ геометрическихъ фигурахъ.

При рисованіи тѣней и свѣта надо держаться слѣдующаго порядка.

Когда рисунокъ готовъ въ линіяхъ (въ контурѣ), то посредствомъ сравненія однихъ темныхъ пятенъ модели съ другими опредѣляютъ самую темную тѣнь, собственную или падающую.

Линіями намѣчаютъ ея форму и мѣсто, а потомъ заштриховываютъ это мѣсто до такой черноты, какъ въ натурѣ. Для того, чтобы не слишкомъ начертить, полезно самую темную тѣнь сравнивать съ какимъ-нибудь, стоящимъ поблизости, чернымъ предметомъ.

Потомъ рисуютъ вторую тѣнь, болѣе свѣтлую, и такъ постепенно изображаютъ всѣ тѣни, начиная съ темной и кончая самыми свѣтлыми.

Полутонъ первое время можно вовсе не рисовать, пока вы не научитесь хорошо видѣть и передавать форму и отношеніе главныхъ тѣней. На самой technikѣ тушовки

мы считаемъ излишнимъ останавливаться, предоставляя каждому тушевать такъ, какъ ему удобнѣе, и полагая, что при достаточномъ навыкѣ всѣ способы тушовки одинаково хороши.

Въ этомъ изданіи вы найдете рисунки самой разнообразной съ технической стороны передачи тѣней.

Но какой бы способъ тушовки вы себѣ ни избрали, все время вы должны изучать форму и отношеніе какъ тѣней, такъ и свѣтлыхъ пятенъ. Мы особенно подчеркиваемъ, что тѣни надо *рисовать*, т.-е. прежде, чѣмъ начинать тушовку, необходимо намѣчать линіями форму и границы тѣней.

ЛИСТЪ IV. МОДЕЛЮ МОГУТЪ СЛУЖИТЬ КЛАССНАЯ ДОСКА, ДВЕРЬ, ОКНО, КОРОБКА ИЗЪ-ПОДЪ СПИЧЕКЪ ИЛИ ПАПИРОСЪ, КНИГА ВЪ РАЗВЕРНУТОМЪ ВИДѢ, ЯЩИКЪ ОТЪ СИГАРЪ И Т. П.

Возьмемъ классную доску (см. рис. 1). Выберемъ мѣсто, съ котораго желали бы изобразить данный предметъ. Слѣдуетъ опредѣлить, какое положеніе онъ занимаетъ по отношенію къ плоскости горизонта.

Потомъ разстояніе cd сравниваемъ съ разстояніемъ ab и рассчитываемъ, во сколько разъ первое больше второго.

Рисуемъ легкими чертами четырехугольникъ съ такими отношеніями, какія мы опредѣлили въ натурѣ.

Опредѣляемъ толщину и ширину рамы у доски, а также тѣ сокращенія, которыя наблюдаются съ нашего мѣста.

Передавъ такимъ образомъ положеніе и форму даннаго предмета, можно попробовать передать и цвѣтъ его.

Рис. 2-я.—Дверь. Опредѣлите плоскость горизонта, отношеніе ширины къ высотѣ, толщину двери, ширину переплетовъ и размѣръ филеокъ. Особое вниманіе обратите на наклонъ поперечныхъ линій: всѣ линіи, лежащія выше горизонта, будутъ наклонены дальнимъ концомъ внизъ; всѣ линіи, находящіяся ниже горизонта, наклонены дальнимъ концомъ вверхъ. Чѣмъ дальше линія отъ горизонта, тѣмъ сильнѣе ея наклонъ. Подобнымъ же образомъ и въ той же послѣдовательности можно нарисовать окно.

Рис. 3.—Коробка изъ-подъ спичекъ. Опредѣлите отношеніе высоты къ ширинѣ; рассчитайте, какую часть всей высоты занимаетъ верхняя плоскость коробки; гдѣ приходится, по отношенію ко всей ширинѣ, уголъ коробки. При опредѣленіи отношеній помните, что измѣренія дѣлаются между крайними точками.

Набросайте затѣмъ общую форму коробки, передайте характеръ модели и слѣдите за тѣмъ, чтобы параллельныя линіи при сокращеніи сходились въ одной точкѣ.

Можно пробовать передать цвѣтъ изображаемаго предмета.

Рис. 4.—Книга въ развернутомъ и случайномъ положеніяхъ. Послѣдовательность рисованія та же, что и при рисованіи коробки отъ спичекъ или папиросъ, но съ прибавленіемъ опредѣленія общей толщины листовъ, а также передачи неправильной формы этихъ листовъ.

Рис. 5.—Коробка изъ-подъ свирѣ. Та же послѣдовательность въ рисованіи, какую мы предлагали при рисованіи коробки изъ-подъ свичекъ; измѣнено только положеніе предмета. Кромѣ того, отношенія частей модели здѣсь, разумѣется, иныя.

ЛИСТЪ V. РИСОВАНИЕ УПАКОВОЧНАГО ЯЩИКА.

Ящикъ слѣдуетъ подобрать такой, у котораго стороны были бы равныя по размѣру. Слѣдуетъ поставить его по отношенію къ зрѣнію такъ, чтобы была видна верхняя плоскость и двѣ боковыя стороны.

Рисунокъ начинаютъ съ опредѣленія отношеній частей модели, какъ мы дѣлали это въ предыдущихъ упражненіяхъ.

Обращайте вниманіе на тѣ неправильности, какія имѣетъ ящикъ, и старайтесь передать тѣ характерныя черты, которыя вы въ немъ замѣтили. Сдѣлавъ контуръ, передайте затѣмъ свѣтъ и тѣни.

Бруска, которыми обитъ ящикъ, рисуйте одновременно съ общей формой, сравнивая величину брусковъ съ промежутками между ними.

Подставку, или столъ, на которомъ находится модель, слѣдуетъ рисовать одновременно съ нею. Если же столъ или подставка слишкомъ большого размѣра, то можно ограничиться изображеніемъ только части ихъ.

ЛИСТЪ VI. МОДЕЛЬ—ДВѢ КНИГИ, ПОЛОЖЕННЫЯ ОДНА НА ДРУГУЮ.

Ходъ и послѣдовательность рисованія такіе же, какъ и при рисованіи упаковочнаго ящика. Разница только въ отношеніяхъ частей и характерѣ модели, а также и въ цвѣтѣ. Понятно, слѣдуетъ опредѣлить разницу въ толщинѣ книгъ.

ЛИСТЪ VII. МОДЕЛЮ СЛУЖИТЬ КОРЗИНКА ИЗЪ-ПОДЪ ПИРОЖНАГО.

Опредѣлите отношеніе частей модели, какъ мы дѣлали это раньше; рассчитайте, какую часть занимаетъ верхняя открытая поверхность корзинки; гдѣ приходится уголъ корзинки; какую часть занимаютъ дражки; передайте разницу въ ширинѣ и толщинѣ этихъ дражекъ и, вообще, все тѣ неправильности, которыя вы замѣтите въ натурѣ; вырисуйте хорошенько форму данной модели, а затѣмъ нарисуйте собственные и падающія тѣни.

ЛИСТЪ VIII. МОДЕЛЮ СЛУЖИТЬ ТАБУРЕТЪ.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками ширины и высоты; размѣрьте, какую часть всей высоты занимаетъ верхняя плоскость табурета, а также толщина ея. Гдѣ находится, по отношенію ко всей ширинѣ, уголъ табурета.

Опредѣлите ширину и толщину ножекъ, а также сравните промежутки между ними. Опреѣлите, гдѣ приходится конецъ ближней ножки по отношенію къ остальнымъ.

На какомъ уровнѣ, по отношенію ко всей высотѣ, находятся перекладины между ножками и верхнія планки.

Набросайте затѣмъ общую форму табурета, помня правило, что всѣ параллельныя линіи, при сокращеніи, должны сходиться въ одной общей точкѣ.

Когда модель будетъ нарисована, слѣдуетъ провѣрить отношенія какъ общей формы, такъ и частныхъ и, если не будутъ найдены ошибки, отдѣлать рисунокъ, передавая особенности данной табуретки, а потомъ нарисовать собственныя и дающія тѣни.

ЛИСТЪ IX. РИСОВАНИЕ ОКРУЖНОСТИ ВЪ СОКРАЩЕНІИ, ВЪ ВЕРТИКАЛЬНОМЪ, ГОРИЗОНТАЛЬНОМЪ И НАКЛОННОМЪ ПОЛОЖЕНІЯХЪ.

Наиболѣе простой моделью можетъ служить кругъ, вырѣзанный изъ картона. На листѣ IX взять моделью тазъ, какъ болѣе сложная модель окружностей въ сокращеніи, имѣющая толщину и верхній ободокъ, что значительно усложняетъ рисованіе, въ сравненіи съ кругомъ, вырѣзаннымъ изъ картона.

Ходъ же рисованія остается, какъ въ первомъ, такъ и во второмъ случаяхъ, одинъ и тотъ же.

Рис. 1-й изображаетъ тазъ въ вертикальномъ положеніи. Опреѣлите отношеніе между крайними точками ширины и высоты таза; затѣмъ размѣрьте, какую часть всей ширины занимаютъ толщина и верхній ободокъ, и гдѣ приходится, по отношенію ко всей ширинѣ, центръ таза; черезъ центръ проведите вертикальную линію.

Разстояніе отъ крайней правой точки таза до центра будетъ больше, чѣмъ разстояніе отъ центра до крайней лѣвой точки таза.

Набросайте общую форму таза одновременно съ толщиной и ободкомъ его.

Намѣтьте внутреннюю толщину таза.

Обратите вниманіе на то, что въ натурѣ толщина вездѣ одинакова въ несокращенномъ видѣ, но чѣмъ дальше она удаляется отъ ближайшей къ рисующему плоскости, тѣмъ становится уже.

Рис. 2-й изображаетъ тотъ же тазъ въ горизонтальномъ положеніи. Ходъ рисованія и послѣдовательность построенія тѣ же, что и на рисункѣ первомъ.

Рис. 3-й изображаетъ тазъ въ наклонномъ положеніи. Вы должны опредѣлить отношеніе между крайними точками таза и намѣтить это отношеніе на бумагѣ; затѣмъ наклонной линіей намѣтить наклонъ таза, сравнивая эту линію съ горизонтальной. Далѣе вы опредѣляете ширину и толщину ободка, набрасывая одновременно всю форму таза.

ЛИСТЪ X. ВЕДРО, ПОСТАВЛЕННОЕ НИЖЕ ПЛОСКОСТИ ГОРИЗОНТА.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками ширины ведра и высоты, вмѣстѣ съ дужкой; потомъ разсчитайте, какую часть всей высоты занимаетъ дужка и

верхнее отверстие ведра. Верхнимъ и нижнимъ основаніями ведра служатъ окружности въ сокращеніи въ горизонтальномъ положеніи. Какъ рисовать эти окружности, было объяснено выше.

Обратите вниманіе на отверстие и дно ведра: такъ какъ отверстие ведра ближе къ плоскости горизонта, то оно будетъ уже, чѣмъ дно ведра.

Набросайте общую форму ведра и намѣтьте, гдѣ, по отношенію ко всей ширинѣ ведра, приходятся ближній и дальній концы дужки ведра. Что же касается верхняго ободка ведра, который толще, чѣмъ стѣнки ведра, то набросайте его прямо на глазъ. Рисуя дужку ведра, обращайте вниманіе на внутреннюю форму промежутка между ней и ведромъ.

Потомъ нарисуйте столъ или табуретъ, на которомъ стоитъ ведро, и, если ведро сдѣлано изъ бѣлой жести, обратите вниманіе на рѣзкость границъ между свѣтомъ и тѣнью.

ЛИСТЫ XI И XII.

Листъ XI изображаетъ въ вертикальномъ положеніи русскій бурачокъ, сдѣланный изъ коры и служащій въ деревняхъ предметомъ хозяйственного обихода.

Общая форма этой модели отличается отъ предыдущей тѣмъ, что имѣетъ другія отношенія и не такую правильную форму, какъ ведро.

Значитъ, ходъ рисованія остается тотъ же, но слѣдуетъ обратить вниманіе на тѣ неправильности, которыя имѣетъ данная модель, а такъ какъ модель эта сдѣлана изъ коры, то, чтобы передать ея цвѣтъ и характеръ, нужно вырисовать полутона.

Листъ XII изображаетъ тотъ же бурачокъ въ случайномъ положеніи.

Послѣ опредѣленія общихъ отношеній всей модели и отдѣльныхъ частей, обратите вниманіе на поворотъ модели. Сравните нижній край модели съ горизонтальной линіей и замѣтте, что лѣвая часть къ вамъ ближе правой, слѣдовательно, на рисункѣ она должна быть больше.

ЛИСТЪ XIII. ФОРМА ДЛЯ ПАСХИ.

Опредѣлите отношеніе ширины къ высотѣ; намѣтте ближайшій уголъ, величину вершины, наклонъ сторонъ, толщину видимыхъ досокъ, величину и мѣсто выступающихъ клиньевъ.

Для того, чтобы форма не вышла кривой и не валилась на какую-либо сторону, нарисуйте и тѣ стороны основанія, которыя не видны, какъ показано на маленькомъ рисункѣ; въ полученномъ четырехугольникѣ проведите изъ угла въ уголъ діагонали;

изъ точки пересѣченія діагоналей возстановите перпендикуляръ къ вершинѣ; этотъ перпендикуляръ долженъ раздѣлить верхнюю площадку формы пополамъ.

Вырисовавъ контуръ модели, нарисуйте собственныя и падающія тѣни.

ЛИСТЪ XIV. РѢШЕТО ВЪ ГОРИЗОНТАЛЬНОМЪ И СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІЯХЪ.

Такъ какъ ходъ рисованія неоднократно разбирался уже на сходныхъ моделяхъ то это рѣшето мы находимъ нужнымъ предложить нарисовать безъ объясненій для того чтобы рисующій припомнилъ и уяснилъ себѣ все пройденное раньше.

ЛИСТЪ XV. РИСОВАНИЕ ЦВѢТОЧНАГО ГОРШКА, КРУЖКИ, ЛЕЙКИ ВЪ ДВУХЪ ПОЛОЖЕНІЯХЪ И ЧАШКИ.

Возьмите обыкновенный цвѣточный горшокъ; поставьте его вверхъ дномъ; опредѣлите отношеніе ширины къ высотѣ; разсчитайте, какую часть занимаетъ дно по сравненію съ высотой и съ шириной (см. рис. 1).

Проведите вертикальную линію, которая проходитъ черезъ центръ горшка.

Нанѣйте ободокъ цвѣточного горшка, набросайте общую форму, слѣдя за тѣмъ, чтобы по одну и другую сторону вертикальной линіи разстоянія до контура были одинаковы.

Рис. 2-й.—Кружка. Ходъ рисованія тотъ же, что и на первомъ рисункѣ. Разница только въ томъ, что въ первомъ случаѣ модель суживается кверху, а во второмъ — книзу, и прибавляется ручка, размѣръ которой опредѣляется пропорціонально величинѣ кружки.

Рис. 3-й.—Лейка, поставленная носикомъ кверху. Какъ и въ предыдущихъ случаяхъ, опредѣляются отношенія общей формы; затѣмъ размѣряютъ, какую часть занимаетъ носикъ, какъ по длинѣ, такъ и по толщинѣ.

Опредѣлите далѣе размѣръ ручки, проведите вертикальную линію, которая проходитъ какъ разъ черезъ центръ лейки, а потомъ рисуйте одновременно лѣвую и правую стороны и передайте общую форму модели.

Нарисовавъ контуръ, слѣдуетъ проложить главныя тѣни.

Слѣдующая модель (см. рис. 4)—та же лейка, но иначе поставленная. Ходъ построенія рисунка остается тотъ же, какъ и въ предыдущемъ случаѣ.

Рис. 5-й.—Чашка. Прежде всего нужно опредѣлить, сколько разъ высота помещается въ ширинѣ. Опредѣлите затѣмъ, какую часть всей высоты занимаетъ верхнее отверстіе чашки съ ободкомъ и нижняя выпуклая часть чашки. Черезъ центръ проведите вертикальную линію и набросайте форму данной модели, наблюдая за симметрией обѣихъ половинъ. Наконецъ, проложите собственную и падающую тѣни и полутона.

ЛИСТЪ XVI. ШКАТУЛКА ИЛИ СУНДУКЪ СЪ ОТКРЫТОЙ КРЫШКОЙ.

Сундукъ или шкатулка рисуется слѣдующимъ образомъ:

Послѣ опредѣленія общей формы модели, опредѣляютъ, какую часть занимаетъ крышка сундука, отверстіе съ толщиною стѣнокъ, и каковъ наклонъ крышки.

Затѣмъ намѣчаютъ ближайшій уголъ и набрасываютъ общій видъ сундука. При рисованіи общаго вида передаютъ сначала тѣ частности модели, которыя прежде всего бросаются въ глаза, а затѣмъ переходятъ къ передачѣ тѣхъ подробностей рисунка, которыя менѣе замѣтны.

Когда контуръ будетъ тщательно нарисованъ, слѣдуетъ передать свѣтъ и тѣни, а при желаніи, и окраску предмета.

ЛИСТЪ XVII. МЯЧЪ ИЛИ АРБУЗЪ.

Данная модель служить не для изученія контура, но для упражненія въ передачѣ округлости, свѣта и тѣни.

Нарисовавъ общую форму данной модели, вы намѣчаете форму и мѣсто главныхъ тѣней и свѣта; затѣмъ, сравнивая пятна по ихъ чернотѣ, вы соотвѣтственнымъ образомъ затушевываете ихъ.

При рисованіи шарообразныхъ моделей необходимо передавать полутона и рефлексы. И чѣмъ точнѣе вы прорисуете форму и отношеніе тѣней, тѣмъ рельефнѣе и красивѣе будетъ вашъ рисунокъ.

ЛИСТЪ XVIII. ЧАШКА.

Рисованіе чашки, по ходу построенія рисунка нисколько не отличается отъ рисованныхъ уже нами предметовъ. Надо только имѣть въ виду, что она состоитъ изъ ряда окружностей, сокращеніе которыхъ постепенно увеличивается по мѣрѣ приближенія къ плоскости горизонта. Такимъ образомъ, нижнія окружности будутъ здѣсь выпуклѣе, чѣмъ верхняя, которая сокращена сильнѣе другихъ.

ЛИСТЪ XIX. ВАЗА.

Одновременно съ опредѣленіемъ общей формы вазы, намѣтайте величину и мѣсто ручекъ и, проведя вертикальную линію черезъ центръ, рисуйте одновременно какъ форму вазы, такъ и ея ручки. Особое вниманіе обратите на передачу свѣта и тѣней.

ЛИСТЪ XX. КУВИННЪ.

Послѣ опредѣленія отношенія частей, какъ большихъ, такъ и маленькихъ, приступайте къ рисованію общей формы; передайте характерныя особенности кувинна съ тѣми неправильностями, какія замѣтите; вырисовывъ тщательно формы кувинна, намѣтайте линіями блестящія точки и самую темную тѣни; затѣмъ, начиная тушовку съ этихъ темныхъ тѣней, старайтесь передать рельефъ кувинна, его окраску и блескъ.

ЛИСТЪ XXI. ДЕРЕВЯННОЕ ВЕДРО И УШАТЬ.

Оба предмета весьма схожи, какъ по своему построенію, такъ и по матеріалу.

При рисованіи обращайтесь вниманіе не только на вѣрную передачу пропорцій и частей модели, но также и на ихъ характеръ.

Старайтесь передать не только всѣ подробности моделей, съ которыхъ вы рисуете, но и самый матеріалъ, изъ котораго онѣ сдѣланы. Несмотря на отсутствіе у васъ красокъ, вы должны показать въ своемъ рисункѣ, что ведро и ушатъ сдѣланы изъ дерева, и даже дать почувствовать цвѣтъ этого дерева. Какъ было уже сказано, это достигается правильнымъ отношеніемъ тѣни, свѣта и полутоновъ.

ЛИСТЪ XXII. КОРЗИНА, ПЛЕТЕННАЯ ИЗЪ ДРАНОКЪ.

Одновременно съ передачей общей формы корзины, намѣчайте величину и направленія дранокъ, изъ которыхъ она сплетена. При этомъ рисуйте тѣ части, которыя особенно замѣтны, а при передачѣ свѣта и тѣни постарайтесь показать характеръ того матеріала, изъ котораго сдѣлана корзина.

ЛИСТЪ XXIII. СТЕКЛЯННЫЙ ГРАНЕНЫЙ ШТОФЪ.

Опредѣлите отношеніе между частями модели; найдите величину граней и горлышка съ пробкой. Намѣтайте также и противоположныя грани, которыя видны черезъ стекло.

Проведите вертикальную линію черезъ центръ бутылки. Рисуйте контуръ съ тѣми особенностями и пятнами, которыя подмѣтили въ данной модели.

Что касается передачи прозрачности и блеска стекла, то это достигается вѣрной передачей свѣта и тѣней. Особенно характерная черта стекла заключается въ томъ, что рядомъ съ самой блестящей точкой находится и самая темная собственная тѣнь, а тамъ, гдѣ, казалось бы, должна быть тѣнь, вы замѣчаете рефлексъ немного болѣе темный, чѣмъ свѣтъ. Чѣмъ точнѣе передадите вы всѣ эти переходы, тѣмъ лучше достигнете впечатлѣнія стекла.

ЛИСТЬ XXIV. КОВШЪ, ИЛИ ТАКЪ НАЗЫВАЕМАЯ ЕНДОВА.

Этотъ ковшъ въ XVII вѣкѣ служилъ предметомъ обихода. Въ настоящее время продается въ магазинахъ кустарныхъ издѣлій.

Приступая къ рисованію данной модели, вы опредѣляете отношенія между крайними ея точками. Затѣмъ находите, какую часть длины занимаютъ носъ и голова, отверстіе ковша, а также величину и мѣсто донышка.

Опредѣливъ такимъ образомъ размѣры, вы должны будете опредѣлить поворотъ ендовы, т.-е. гдѣ, по отношенію къ вашему зрѣнію, находятся носъ и передокъ ковша, и насколько вѣво или вправо отъ этихъ частей находится хвостъ.

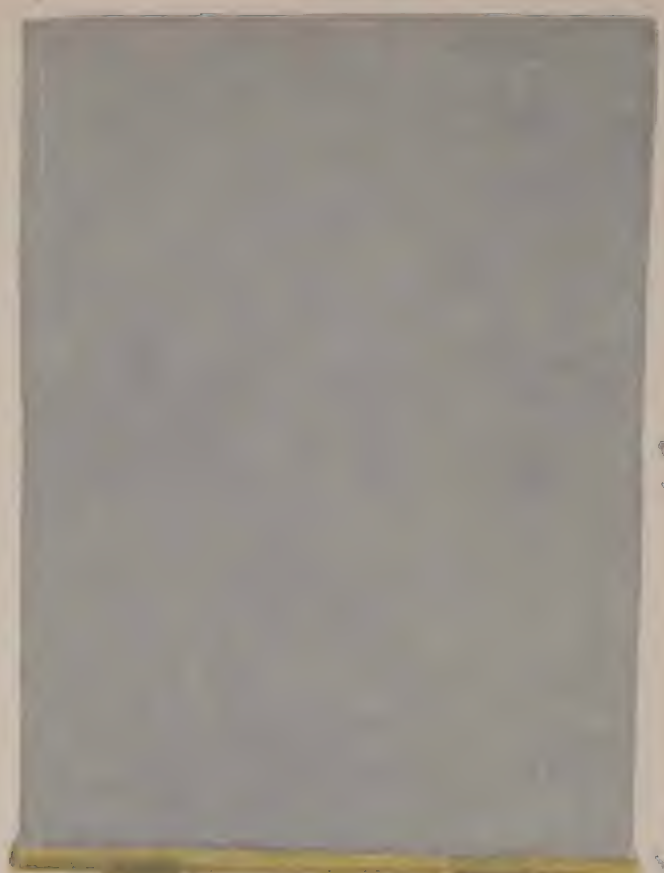
Приступая къ передачѣ въ контурѣ формъ данной модели, вы все время имѣйте въ виду ея поворотъ. Когда достигнете въ линіяхъ того положенія, въ какомъ ендова находится по отношенію къ вамъ, обрисуйте контуръ съ тѣми характерными особенностями, какія замѣтите въ натурѣ. Затѣмъ вы приступите къ передачѣ цвѣта этой модели, а если на ковшѣ имѣется рѣзьба или рисунокъ, то слѣдуетъ изобразить и эти подробности.

А. Новиковъ.

(Продолженіе слѣдуетъ).



<----- 12 верш ----->



1.

<----- 16 верш ----->



2.

1 1/2 верш.

11 1/2 вер.



3.

Листъ I.



Листъ II.



1.

2.



3.



4.



a.

b.

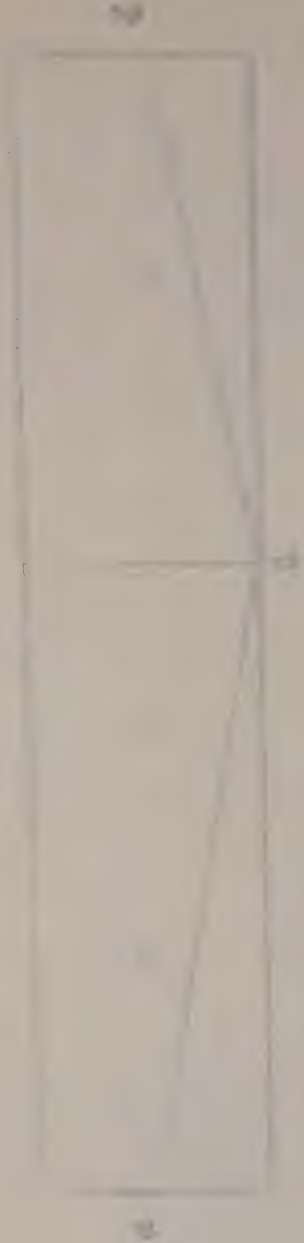
5.



7.



6.



Листъ III.



Листъ IV.



FIGURE V.

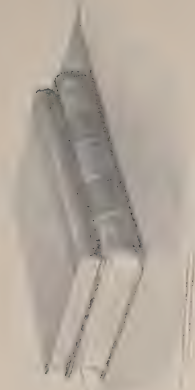
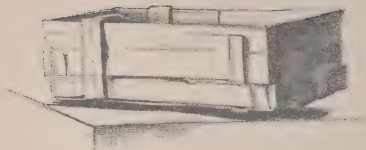


Fig. 100



Доска VII.



Fig. 1. VII.







JOHN M.



J. C. C. M.



100



ДРЕЧЬ XVI.



100



Amph. 85.

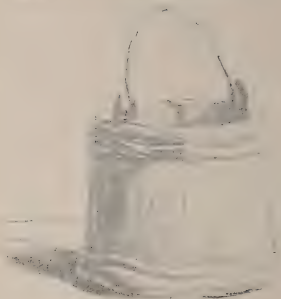
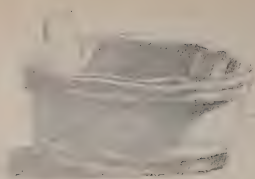


Fig. 1. A.



FIGURE 1

FIGURE 2

1000



ОТМЫВКА ТУШЬЮ

H. A. Jεσικιανδ

Отмывка орнамента.

TABLE 1. THE DATA SET

[illegible]

Впрочем, не у всех наших читателей найдется возможность читать и воспринимать слова именно так, как мы их пишем, иными словами, слова, которые, сдвиг понижена. В таких случаях пусть можно заменить другими, более или менее подходящими.

Hmmer, the HMMER suite v2.3.4 (http://hmmer.janelia.org) [36] and the NCBI BLAST v2.2.26 (http://blast.ncbi.nlm.nih.gov) [37] were used to identify the proteins.



ПРАКТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

Работая вместе с образцом классического орнамента, мы выискиваем в нем существенную форму данного мотива. Все то, что нами будет воспринято и осмыслено, лучше уместить и вложить реально в ползу. Недостаточно только посмотреть на форму, нужно ее самому старательно прорисовать и прокатать тупой мокрой тушкой карандаша по рельефу. Форма и криволинейный орнамент должны не только стать движущим и мотивом, но и отыграть патентный эффект и тупин. Все классические орнаменты были именно рассчитаны на эту игру освещенности, поэтому если они и примитивны по своему единичному: в одном месте мы видим орнамент более вытупленный, из-за этого больше светит, в другом — наоборот, контуры. Иной раз, так бывало, рельефности, орнаменты раскрашивали составленными красками. При создании орнамента нужно следовать тому приему, о котором говорилось в предыдущем разделе. Вспомните поистинно творческое выразительное «формант» при этом, можно стараться так, можно можно многократно рисовать. Конечно, при этом, как



Рис. 1. Греческий узор.

Наряду с традиционными мотивами стилизованных растений и животных, в орнаментике древней индийской живописи встречаются и чисто геометрические и абстрактные орнаменты, из которых мы рассмотрим следующие примеры. Творчество расписывавших орнаменты санитов еще более оригинально.



Рис. 2. Прямолинейный орнамент.

Характерным мотивом египетской орнаментики являются стилизованные растения — лотосы и папирусы. Формы этих растений стилизовали, сочетали во всевозможных комбинациях с геометрическим орнаментом и соответствующим образом раскрашивали. Таким образом, получался богатый по формам и колориту узор.

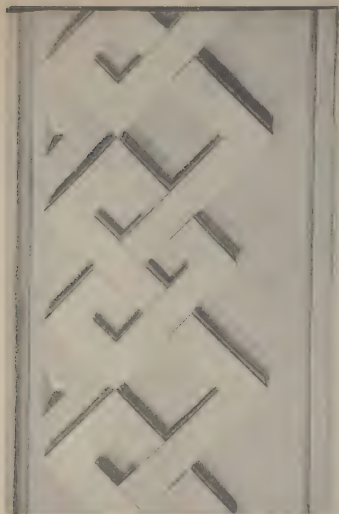


FIG. 3. *Book cover of the manuscript "Opuscula".*





FIG. 8. Ketsu.





Рис. 8. Стилизованный фонтань жини.



Fig. 9. Birch catkins.



Рис. 10. *Ветра хвост*.

Одни народы занимались формами декоративного искусства у других, своих соседей, разрабатывая формы своих предметов или совершенствовали их. Собираясь с запросами своего духа они вносили в орнаментку много своего нового. У каждого народа, во всякой странѣ были местные флора и фауна, изъ которыхъ и черпались мотивы орнаментальныхъ украшеній. Въ ассирійской орнаментикѣ мы встрѣчаемъ преимущественно египетскіе мотивы, но, на ряду съ послѣдними, есть и формы чисто месопотамскаго происхожденія, — это лентя и плетеные. Кроме того, мы видимъ здѣсь такіа орнаментальныя украшенія, какъ изображенія фантастическихъ крылатыхъ животныхъ, крылатыхъ быковъ и коней. Въ растительномъ орнаментѣ доминирующее положеніе у ассирійцевъ занимаетъ розетта, изъ родѣ обыкновеннаго подсолнечника или маргаритки, которая встрѣчается также и въ древнемъ Египтѣ. Ассирійцы создали въ растительномъ орнаментѣ и свою собственную пальметку, въ видѣ сдвута пальмовой вершинки.

Символическій крылатый солнечный дискъ египтянъ также подвергается у ассирійцевъ значительной переработкѣ.

Богатую линейную и растительно-животную орнаментку имѣетъ такъ называемое минейское искусство. Образцы подобной орнаментики дошли до насъ въ видѣ кусковъ алебастроваго фриза Тиринскаго дворца. Здѣсь мы видимъ въ большинѣ причѣне-

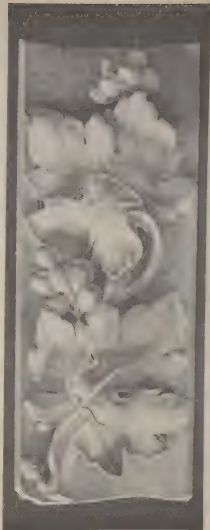


Рис. 11. Стилизованная лѣта изъ нишогара.



Рис. 12. Часть карниза ионического ордера

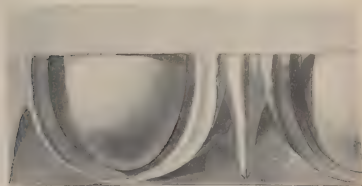


Рис. 13. Ионический капитал.

или решетчатый, с округленными углами, поперечная и продольная выемками. Служит по-
лучением от изгибавшейся дюриновой решетки (рис. 14, б) — с целью выстигивания орнамента.
Среди орнаментальных элементов преобладают «сложные» (рис. 15), формообразные



Рис. 14. Юппический элемент.

закладки, с округлыми поперечными дугами, кантовка и шпильки разрезной. Оригинальные ор-
наменты в виде ленты с решетками по краям, напоминающей потолочные укра-



Рис. 15. Юппический элемент.

шения гробницы. Полагаю египетского происхождения. Возможно, что этот мотив единствен-
ный у египтян.



Рис. 16. Більше складний кичетів.



Рис. 17. Більше складний кичетів.

(Окончание в следующем томе).

ФИЛОСОФСКІЕ ЭТЮДЫ.

Искусство и природа.

«Художественная интерпретация не имѣетъ другихъ границъ, кромѣ диалектическаго гармоніи».

П. Гоголь.

Въ Греціи было, Устроили два художника соревнованіе. Одинъ изъ нихъ изображалъ животныхъ съ людьми. И такъ хороши, такъ живы и сочны были для плота, что птицы слетались и клевали ихъ. Другой парировалъ животныхъ и людей, изображая ихъ союъ дивнѣе. И такъ прекрасны были натурными складки этихъ животныхъ, съ такой плотиной простотой оживлялись ихъ доволно натура, такое тонкое было на нихъ нѣтъ, что всѣ люди принимали ихъ за настоящую тварь, и самъ соперникъ извѣстнаго мастера обманулся, выѣхавъ съ другими, и признавалъ себя побежденнымъ.

Такъ, дѣлать преданіе, дошедшее къ намъ изъ древней, оживленной мысли Греціи.

Такъ, въ образной формѣ, выражена старая мысль, что *задача искусства состоитъ въ точномъ изображеніи природы*. Воспроизвести окружающую (визуальную) вещь, изобразить деревья, поля, воду съ отраженіемъ въ ней веренища облаковъ, людей, дома, животныхъ, изобразить ихъ такъ, чтобы изображеніе какъ можно тѣснѣе и правдоподобнѣе повторило природу, такое было бы идеалъ искусства. И чѣмъ болѣе художественное произведеніе къ этому идеалу, тѣмъ оно совершеннѣе, а съ нами совершеннымъ произведеніемъ, съ этой точки зрѣнія, будетъ, конечно, парисонная картина съ фрунзана, на которую слѣдуетъ идти, или портрета нѣтъ двери, которую невозможно отличить отъ настоящей.

Такъ какъ взгляды идти на задачи искусства до сихъ поръ пользуются значительнымъ распространеніемъ, такъ какъ до сихъ поръ приходится слышать и читать, извѣстна, что художественная произведенія оцениваются съ точки зрѣнія ихъ «естественности», ихъ «натуральности», ихъ сродства съ дѣйствительностью, — то мы считаемъ полезнымъ остановиться подробнѣе на теоріи подражанія и установили границы дѣйствительности художника отъ природы.

Этому вопросу и будетъ посвящена сегодняшняя наша бесѣда.

Начнемъ съ того, что допустимъ на минутку, будто цѣль искусства, дѣйствительно, состоитъ въ изображеніи природы, въ копированіи окружающей насъ жи-

лучше птицъ и яврей, которая также превосходить въ смыслъ вѣрности изображеній самую лучшую скульптуру.

Вступивъ на такой путь «перевѣрки цѣнностей», мы должны быть послѣдовательными до конца и вычеркнуть изъ списка искусстваъ музыку, которая совершенно не имѣетъ для насъ никакой цѣли, природу и вообще не имѣетъ достояннаго перевѣра въ дѣйствительности.

Мы должны признать, что архитектура также не удовлетворяетъ назначенію искусства, ибо никогда не копируетъ природу, но всегда умышленно ее видоизмѣняетъ, «стилизуетъ», создавая изъ различныхъ растительныхъ и животныхъ формъ причудливые орнаменты.

Наконецъ, мы обязаны будемъ заявить, что драмы Шекспира, трагедіи Расина, пушкинскій «Борисъ Годуновъ», «Фаустъ», «Валентинъ и Яна», «Иліада» и пр. и пр. — лишь во какомъ-то недоразумѣніи считались до сихъ поръ образцами высокой поэзіи, ибо авторы нѣхъ допустили сознательное искаженіе дѣйствительности и всѣхъ своихъ героевъ заставляли говорить стихами, вмѣсто того, чтобы вложить имъ въ уста простую обыкновенную рѣчь. Наоборотъ, самыми лучшими драмами намъ придется признать стенографическіе отчеты объ уголовныхъ процессахъ, потому что въ нихъ полнота, безъ единого пропущеннаго слова, запечатлѣна жизнь во всей ея непрерывной истинѣ и правдѣ.

Вотъ къ какимъ выводамъ приводить насъ допущеніе, что цѣль искусстваъ — «отраженіе природы». Больше насъ ничего не интересуетъ въ словесномъ искусствѣ и чудовищнымъ для того, чтобы съ нимъ можно было примириться. И разумъ, и чувство, и историческій опытъ отвергаютъ нѣхъ, а, слѣдовательно, должно быть отвергнуто, вмѣстѣ съ ними, и самое наше допущеніе.

Противъ теоріи подражанія говорить и еще одно простое соображеніе. Предположимъ, что вы хотите изобразить лежащее передъ вами яблоко. Допустимъ, что вамъ удалось написать его съ такою точностью и съ такимъ натурализмомъ, что зритель не можетъ отличить его отъ настоящаго. Не ясно ли въ такомъ случаѣ, что зрительнѣ будетъ совершенно безразлично, какое изъ двухъ яблокъ — нарисованное или натуральное — будетъ находиться передъ нимъ? — вѣдь въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ они получатъ одинаковое впечатлѣніе и испытаютъ одно и то же удовольствіе. И не скажутъ ли они художнику: «Мы удивлены твоему мастерству точно такъ же, какъ и твоему терпѣнію, но трудъ твой — уны! совершенно безцѣленъ и излишенъ. Ты могъ бы потратить проще, вложить предъ нами второе, настоящее яблоко, которое мы все-таки предпочтемъ твоему нарисованному хотя бы уже потому, что его можно съглотить!»

И дѣйствительно, что, словно предчувствуя такой приговоръ, искусство всегда боялось истины, всегда бѣжало и бѣжало отъ нея, наперекоръ требованіямъ философовъ, и часто даже противъ воли самихъ художниковъ.

Такъ, гдѣ начинается иллюзія, кончается искусство. Раскрытая высокая фигура, именно въ силу своей натуральности, вызываетъ у зрителя непріятное чув-

[illegible]

Оцените каждую из других искусств; оцените расстояние, отделяющее южнорусскую палму от греческой колонны или методичное журчанье ручья от Бетховенской сонаты; подумайте, что является темой, если она возможна, имитировать природу, выразить сложную идею. Сделайте эти и другие конкретные шаги и вранья, переключая из дилеммы универсальности садов; замрите, что художники, не довольствуясь видоизменением природы, еще выражаясь своим жарким речением, чтобы изобразить, ну, хоть всеобщую универсальность и поддерживать условности, своим изображением думать, но не для факта, и она должна будет, очевидно, что подражание природе не есть конечная цель искусства.

Домогаясь, что и сама природа существует так же, как и художники, когда она хочет проявиться на нас эстетическое впечатление — она, если можно так сказать, пользуется своим «Я». Тогда ландшафт и красота ландшафта пейзажа, как и предмет, надо смотреть на него «внутри», а при этом и единственно формы предмета, и при описании совершенно невидимых деталей — как единственной сущности — можно, дух представляется формой, усвоенным радиацией — иными словами, облака, которые имеют форму не что иное, как «смысл» выражения природного тумана, как и в беззвучной радиации приходящими к нам — единственно было «слова» или, по крайней мере, теми самыми «словами» — иными. И именно это — невидимое — душа природы — дает нам возможность воспринимать ее эстетически, как произведение искусства; и близки же всякое очарование и близки.

Если вы вложите те выводы, к которым мы пришли в предыдущем

* П. Топал, Философія мистецтва, Ч. I.

ство» и что же остается совершенно чуждым — следовательно и непригодным, риторическим, — это, конечно, сама идея, изобретений и комбинаций, но не линиями, то есть цветом.



существенная особенность. Все остальное, присущее этому предмету, кажется нам незначительным и лишь на половину воспринимается сознанием. Но стоит нам лишь заинтересоваться, как тутчас же ступенькаются те стороны, которые раньше были на первом плане, совершенно чужды и чужды предмету, обладающему нашим сознанием и кажутся существенными и главными.*

Примите, кроме того, из сужданий, что каждый художник имеет особую склонность, для своего предмета или сочетания линий и пятен, антипатию к другим, что, истощая единственность, онк безразлично старается перерисовать и изменить свои первоначальные мотивы и сочетания, доходить, или вовсе уничтожить не-предметные ему элементы и вы поймете, почему каждый в ту или иную художническую эпоху, разнородными и непохожими друг на друга. Вы поймете, что это не просто случайность, но неизбежная вещь, что художник не может скопировать природу, даже если бы он этого захотел, ибо не может мыслящее и чувствующее существо превратиться в бездушную, безразличную машину.

Умственное искусство это модель, может быть больше или менее замкнутая, пишет Гюль, но оно происходит *отсюда*. Ибо, если изобразительный предмет природы, даже если, что думать, что он копируется, даже если он, единственно, художник, превращается модель, по своему, потому что предмет, скопированный, имеет, по крайней мере, ограниченными его личными миропризнаниями.***

Итак, подражание природе не может быть целью искусства не только потому, что такая цель бессмысленна, как мы видели это раньше, но и потому еще, что эта цель невозможна, как это мы установили ранее. Нельзя изобре-

* К. Гюль. Введение к эстетике.

** П. Гюль. Путешествие на Тибет.

или чуждым. Но это истиннейшее совершается не как нечто, оно не является таковым, как что произведено и из самой природы. Быть, может, таковы были бы и творения Микеланджело. Анжелико не существовало бы, если бы не было бы одна сторона догматизма, а другая — жизни. Если бы не было бы этой философски-примитивной и все гармоничной, все музыкальной, как хоромы, сбалансированности, которая называлась: что мы знаем, умеем и говорим, если бы не могли быть, могли любить, страдать, бороться».

Конечно, таких заборов и чудовищ, каких встречаем мы на картинах Боккаччи, Боттичелли, никогда не было на свете, но это не мешает нам относиться к ним, например, как фантастическому или фантазии его, поистине определенной логикой, который доказан нам истинно, и который он научился у природы. По словам Леонардо да Винчи, художник знает законы невиданное, фантастическое чудовище, превращая свою мастерскую в зоологический музей и кропотливо изучая формы и поведение всевозможных животных, птиц и растений. Логика природы хотела изжить великий итальянский мастер, ту логику, которой подчинено все существовавшее на свете. Была, которой не могло бы быть, — была исключено не было.

Нельзя ли природу и мы увидим, что эта логика неограничена и неопределима. Кажется, что логика не имеет границ, каждая логика удивительна, каждая логика — логика животного — логика основана быти, именно такими, какими мы их видим.

Малейшее изменение одного условия влечет за собой изменение всех остальных. Достаточно изменить одну часть, одного члена, одного звена цепи, чтобы и форма и форма их стали совершенно разными. Достаточно изменить условия жизни какого-нибудь животного, чтобы немедленно произошел глубокий изменения во всем его организме. Все, что не подчиняется этой логической логике природы, этому закону естественной гармонии, — обречено уничтожению и смерти.

Вот, чему учим художника природа: она учит *гармонии*. В применении к искусству это значит, что все части художественного произведения должны быть связаны, должны так же соотноситься друг с другом, как соответствуют один другим все предметы, все существа вещественного мира.

Иначе — в произведении искусства не будет стиля, не будет цельности, не будет убедительности, не будет жизни.

Итак, мы мыслили роль природы в искусстве. Роль эта двойная: во-первых, природа является для нас учебным пособием и лучшим учителем, какова, можно сказать, на ней художник учится, и у нее же берет он основное начало искусства — закон гармонии. Во-вторых, природа дает художнику творческие образцы, из которых он может выработать свои замыслы. Она, по выражению Бодлера, «окрашивает образы», она — словарь, в котором можно найти слова, составляющие фразу или рассказ».

Художники ищут в нем лишь те слова, которые им нужны, и, соединяя их по своему, придать им совершенно новую физиономию.

Художники сабдують правду, которое привиделась Сологубу: «Вери кусокъ жизни, грубой и блѣдной, и творю изъ нея сладостную легенду».

Иногда порою притворяется художника тихой икрой маскарары, или, какъ говорятъ, своимъ «своимъ» миромъ. Делаетъ жоржъ изъ жизни творимая художникомъ, можетъ быть, и такая, которая не такъ интересна, но милая и очаровательная. Иногда онъ можетъ даже сказать доброты словами отъ природы, то есть той жизни, которую онъ видитъ фантастично, призрачно, сказочно. Это всеблго движется отъ личности художника, отъ склада его души, отъ его вкусовъ и склонностей. Тутъ нельзя дать никакихъ-либо определенныхъ указаний и предписаний.

Нельзя сказать художнику: будь непременно реалистомъ, или непременно фантастомъ, символистомъ, кубистомъ и пр. Каждый искренний художникъ можетъ быть лишь тѣмъ, чѣмъ онъ призванъ быть. Одинъ для того, чтобы выразить свои переживания и воплотить въ краскахъ и линияхъ свои замыслы, удовлетворится образами, какими они являются, притомъ эти образы покажутся недостаточными, малопырными, тѣлыми, и онъ будетъ преображать и видоизмѣнять ихъ, онъ будетъ поступать, напр., такъ, какъ Ванъ-Гогъ въ своихъ портретахъ: «Я хочу написать портретъ моего друга, художника, которому греются чудные сны, — пишу якъ своему брату. — Я хотѣлъ бы вложить въ этотъ портретъ всю мою любовь къ нему, и совершенно произвольно выбираю краски. Я утрирую свѣтлый тонъ его волосъ до степени оранжево-краснаго цвета (orange), въ этихъ тонахъ, чтобы выбрать самую лучшую краску, которая изобразитъ и передастъ безразличность, самую интеллигентную улыбку, какой только можетъ быть мого друга, — свои комбинации, подогнанные къ тому же своему фонъ, безъ какихъ-либо иберныхъ глубокихъ иберныхъ тонахъ. Точно такъ же изобразю и въ портретахъ красавицы, представляя себе этого удивительнаго человека послѣднимъ солнцемъ въ разсвѣтъ жатвы. Отсюда эти оранжевые отблески, сверкающие, какъ раскаленное жѣло, — отсюда этотъ тонъ старца жатки, горючего изпотѣвшихъ... Ахъ, мой милый, многие увидятъ въ этомъ презумпционн карикатуру, но что жибъ до этого?»)

Такимъ образомъ, Ванъ-Гогъ, дѣйствительно, изъ куса жизни творить легенду. Разумѣется, могутъ быть и иныя отношенія къ натурѣ, нежели то, которое мы только что видѣли.

Иному художнику можетъ, напр., показаться недостаточнымъ и такое преображеніе модели, какое описываетъ Ванъ-Гогъ.

Для выраженія своихъ замысловъ онъ будетъ избирать тѣхъ существъ или тѣхъ фантастическихъ пейзажей, которыхъ совершенно нѣтъ въ дѣйствительности, и ослѣдуетъ ему, какъ никуда не дѣлать, правы. Никто не можетъ заставить художника подчиняться природѣ, такъ ему угодно, никто не можетъ сделать чинный рисунокъ, который былъ бы годенъ для жизни.

Нашимъ учителямъ оказался бы тотъ, кто сказалъ бы своему ученику: «Нельзя писать такъ, какъ я».

*) Я. Тузеневъ въ «Французское искусство».

ниме, состоять вовсе не въ изображеніи. Изображеніе — предметъ, въ которомъ надлежитъ въ искусствѣ не цѣлью, а средствомъ для выраженія замысловъ художника. Такое названіе живописи «изобразительнымъ» искусствомъ основаніи, понятному, въ неправильномъ пониманіи ея слова. Вѣрнѣе было бы, на основаніи того, что имеемъ въ дѣлѣ, назвать ее искусствомъ «выразительнымъ».

Лишь въ одномъ, частномъ случаѣ живопись и рисованіе могутъ ставить себя, какъ самоцѣль, а именно изображеніе въ портретѣ.



H. KANDINEN ET AL.

Aspergillus var.

Но и здесь было много вовсе не о простом копировании внешних черт лица,—это задачи фотографов. Портретисты, напротив, стремятся к тому, чтобы посредством этих внешних черт дать явную-вещную данность живого человека, выявить характер его сущности через человеческую душу. Для художественного портрета мы потребуем больше, чем простого сходства: он должен дать нам полное представление и о характере, и о всем душевном мире изображаемого человека. Этого не дано и является главной целью портретиста, и ради него художник должен и

[illegible][illegible]

Какая бы то ни было, вопрос о возможности отвлеченной живописи остается открытым. Я думаю, что даже противники теории абстрактных живописцев не имеют оснований утверждать, что живопись абстрактна по своей природе, что она не имеет никакого отношения к предмету. Но это не имеет никакого значения.

Ке.м.мб. Печать.



ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ЖИВОПИСИ

ОЧЕРКЪ ТРЕТІЙ.

Греческая и римская живопись.

I.

Крито-микенская культура громаднымъ большинствомъ современныхъ археологовъ и историковъ рѣшительно считается какъ специфически греческая культура, какъ развитіе греческой цивилизаціи. Первоначальные издѣлователи живописи вообще естественно обратили прежде всего вниманіе на сходство этой культуры съ египетской и ассирийско-вавилонской; имъ бросились сначала въ глаза тѣ черты, что роднили между собою Азію, Египетъ, острова Эгейскаго моря и Грецію: подобіе фактъ разномыслия, похитривающа и притворства, снѣга, медузы, калевры, пегасы, коня, азіатскаго ибиса, торжественныя и славотворныя дѣйской и троянской, такъ какъ сѣбѣ ея найдены на главномъ островѣ Эгейскаго моря, а также на холмѣхъ Гиссарыи, въ Малой Азіи, гдѣ некогда стояла древняя Троя, ионскій Пелопъ Гомера.

Главными центрами ея были: Микены и Тиринсъ, въ южной области Пелопонеса, пелопонесскіе Аргосъ, Орхоменъ, Коринтъ и Греція до микенскаго владычества, такъ какъ, ставши ионическою, Аргосъ, Тиринсъ, Микены, Наркея, Мегара, Коринтъ, радиившейся и пришедшей въ упадокъ въ теченіи второго тысячелѣтія до Р. X. (1000—1000 г.г.), были пелопонесскими, предки, если не по прямой, то, во всякомъ случаѣ, по боковой линіи подлиннѣйшихъ эллиновъ; это тѣ «сѣвѣловожыи» племена, подвиги которыхъ воспѣвала гордо подруга старецъ Гомеръ.

Чѣмъ крито-микенская культура находилась, въ особенности сначала, подъ сильнымъ вліяніемъ египетской и азіатскаго цивилизацій, это вѣдѣ сомнѣній.

Достаточно бросить поверхностный взглядъ на пришедшіе, искусства крито-микенскаго періода, чтобы убѣдиться въ вѣличности въ этомъ искусствѣ характерно-египетскихъ и ассирийскихъ мотивовъ: стилизованнымъ сфинксамъ, жаскамъ, грифонамъ, лотосамъ, пальмѣ.

Но всѣ чуждыя вліянія эти предки дальновѣ сумѣли переработать и вводить въ нихъ въ себя, делая, въ концѣ концовъ, своею собственною и азиатско-египетско-вавилонскую цивилизацію.

Самыя древнія историческія источники, которые въ насъ имѣются, не только несутъ, но и наиболѣе глубинами представляютъ картины, нанесенныя на «fresco»¹⁾ на стѣ-

¹⁾ Чрезвычайно стѣнной живописи, при которомъ краски накладываются прямо на сырую известку стѣны.

Правда, мы здесь имеем дело уже не с чистым искусством, но с прикладным, с особым видом хозяйственной промышленности. Однако, так как мы знаем, что в древности закон выделки вещей, прежде всего, заключался в том, что, освобождая его из канцл кондов, от служения практическим целям и изобретательности жизни, создали для себя роль произведения художника, следовательно, создавая некое эстетическое значение, подобно картин или статуи *).

Уже среди произведений, оставленных нам мастерами Микен, Тириния и Крита, археологи отметили сосуды иного, по сравнению, стиля, чѣмъ тѣ, которые являлись наиболее характерными для этой эпохи. Этотъ второй стиль получилъ название народного или геометрическаго, такъ какъ, съ одной стороны, судя по грубымъ, плохо отшлифованнымъ формамъ этихъ сосудовъ, они выдѣлялись для низшаго класса населения, съ другой — рисунокъ ихъ состоитъ изъ простыхъ, ломанныхъ и параллельныхъ линий и различныхъ простыхъ геометрическихъ фигуръ. Въ крито-микенскій періодъ народный стиль этотъ совершенно не развивался, подавленный, вбро-яннъ пышнымъ расцвѣтомъ микенскаго стиля; но съ гибелью ахейской цивилизаціи начинается самостоятельная жизнь этого геометрическаго стиля, становящаяся подъ именемъ диллонскаго характернымъ для всего начального періода греческаго средне-вѣковья. Названъ онъ былъ археологами диллонскимъ, такъ какъ наиболее характерное и многочисленное изображение его были найдены на Афинскомъ диллонѣ, былъ такъ называемый «двойной воротъ» (Dipylon). Главные сосуды эти, имѣ-ли съ различной домашней утварью, находившейся въ могилѣ съ религиозной цѣлью. Постепенно измѣняясь, диллонскій стиль просуществовалъ вплоть до VII столѣтія, когда на сѣбѣ ему явился коринфскій стиль. Развитие диллонскаго стиля народной живописи выразилось въ томъ, что расширился кругъ фигуръ и изображеній, которыми покрывались стѣны сосудовъ: диллонскія вазы микенскаго періода принадле-жали къ строго геометрическому стилю; мы ничего не встрѣчаемъ на нихъ, кромѣ геометрическаго орнамента. Но и на стѣнахъ сосудовъ появляются изображенія людей, животныхъ, птицъ, растений; изображаются охотники, воины и бытовая сцена. Но всѣ эти изображенія геометрически стилизованы, если можно такъ выра-зиться: люди, звери, предметы трактованы орнаментально, какъ геометрическія фигуры. Такимъ, напр., прекрасный хоревод на древне-афинской вазѣ (рис. 16): шесть муж-чинъ, во главѣ которыхъ идетъ впереди, приближающіе къ четыремъ женщинамъ. Всѣ держатъ въ рукахъ пеленовые вѣтки. На другой вазѣ изображена похоронная про-цессія. Тщательно обозначены женщины, ноги и хвосты лошадей, но какъ эти ло-шадки, такъ и люди — крайне схематичны. Наверядь ли можно думать, что виною тому — неумѣлость самого художника; не слѣдуетъ ли скорѣе видѣть въ этомъ явленіи со-знательную стилизацію въ угоду господствовавшимъ вкусамъ?

Рисунки на вазѣхъ диллонскаго стиля исполнены болѣею частью темно-коричневыми линиями красками по сѣлому красновато-желтому фону.

Начиная съ VII вѣка и до VI вѣка, когда окончательно выработался стиль

*) Что сами греческіе живописцы, расписывавшіе вазы, хотя часто были горшечниками, считали себя настоящими художниками, видно изъ того, что они нередко обозначали свои имена на сосудахъ.

терно-фигурный ваз, развитие длинной палочной живописи представляется очень сложным, и многочисленными умными, посвятившим себя детальным исследованиям историй греческой керамики, не все удалось еще разъяснить. Повторяем, динический стиль возник не внезапно и постепенно развивался из более ранних колоний греков; здесь микенский стиль сближался непосредственно особенностями, вошедшими в стиль, из которого возникли динический, ассирийский, египетский, и в частности возникла диническая, сложная расчлененная форма, из которой, лишь под влиянием греческих микенских форм, возникла форма острова Эгейского моря, перешедшая в самую Грецию, где, усиленно соперничая с ассирийским, сформировалась совершенно прочно из коринфского, а также динического развития формы его и получили название коринфского стиля.

Упомянутый стиль возник из динического, а динический из микенского, и поэтому, рассматривая динический стиль, мы должны обратиться к микенскому, чтобы видеть, как он развивался.



Рис. 16. Древне-эгейская ваза динического стиля (Jahrb. d. Inst., 1887).

из ассирийского духа—левая, монтера, заглазья фантастические образы востока—грифоны, сфинксы, крылатые дэвы. Человеческие фигуры играют еще очень скромную роль. При этом интересно отметить, что, как это происходило, на родине динического стиля, уже существовали и свободные, из которых Греция позднее динического стиля все еще дает себя чувствовать, и лишь к концу VII века влияние это слабеет. Азиатские вазы этого периода большей частью исполнены при помощи кисти коринфской краской по белому фону; внутренний рисунок на фигурах выжигался рис. 16. Из вазовых же коринфского стиля фигуры лучше развиты, но достояние фойе. Отличительные орнаменты, происходящие близки и красной краской. Со стилем, изображающим на рисунке 18, мы, принадлежать к диническому коринфскому стилю.

В VII веке динический стиль постепенно переходит к коринфскому, рисунки с формой сосудов; фигуры, орнаменты подчеркивают тот или иной изгиб, ту или иную выпуклость. Выработанными особые орнаменты для подоконников, арки, выходящие из характера подоконника, выходящие из формы сосудов еще больше подчеркиваются выходящими из формы орнаментами и фигурами. Характер и форма фигур, выхо-

«Имелась, следовательно, «переходная» и «примитивная» живопись, имевшая свои формы. На «Египетском» раскопанном периоде фигуры были, по-прежнему, «лицом и спиной» занимающей строго фронтальное положение и на этом, основываясь, и те, которые не одобрятели видеть доказательство мощного поддвигства, которое оказало на греческую наивную роспись египетское искусство. Фигура воина на рис. 17 поставлена совершенно перпендикулярно к зрителю, повернута в профиль, корпус нарисован с en face, а ноги опять занимают профильное положение. Но, в то время, как египетское искусство остановилось на этой, рано им достигнутой схематике и повторяло в течение всей своей долгой истории один и тот же фирмулы, греки скоро освободились от воспринятой ими схемы. Мы прежде всего видим, как корпус принимает профильное положение, согласно с положением головы и ног; затѣмъ тѣло начинаетъ трактоваться все болѣе свободно: его ставятъ изъ три четверти, en face, положение плечъ становится естественнымъ: распространяются еще болѣе смѣлые раскрасы. На лица продолжалось быть повернутыми въ профиль, и только поддѣе, на картинахъ, фрескахъ и мозаикахъ, лица начинаютъ быть намъ прямо и вѣ три четверти.



Рис. 17. Обломок самоскаго сосуда (по «Antike Denkm.»).

Съ VII вѣка, когда съ египетскими коринѣями и египтянами къ нему «остро-



Рис. 18. Коринѣйскіе сосуды (по Bayet-Collignon).

павшимъ былъ ионическимъ. На красномъ-коринѣйскомъ фонѣ слились египетскія блестящія черныя фигуры, существовавшія раньше, предшествовавшая и часто производившаяся блѣдой или желтой краской. Фигуры жилища обильно именовались, живящими, «фигуры дракона, съ глазами, съ плавъ, мужьямъ, фигуры ослѣдствовали черными. Изображеніе

ныхъ стилей, въ вазовую живопись проникаютъ религиозныя, мифическія, диавольскія сюжеты, занявшіе съ тѣмъ поръ значительное мѣсто въ вазовой росписи, рядомъ съ бытовыми сценами.

Въ VI вѣкѣ художественная геометрія въ занимающей части области переходитъ къ Аѳинамъ, гдѣ вырабатывается и достигаетъ высокой степени совершенства такъ называемый черно-фигурный стиль, болѣе совершенный стиль греческаго средне-вѣковья какъ по формѣ самыхъ сосудовъ, такъ и по рисункамъ, укра-

этого приема, которому современники придавали очень большое значение, приписывалось эллиническому художнику Еккату.

Понимая, что искусство в своем развитии не может существовать само по себе, живонисся, а носить еще несомненные следы влияния жемчужины коринфского стиля



Рис. 19. Антиквинтерк, названный по имени его первого владельца — Франца Пауля.

гирей украшает переднюю сторону одного кувшина, сцену близ Кирены и теперь находящуюся в Париже. Изображена в среднечеловеческом одянии и в среднечеловеческом движении богиня Диона. На щиты ее воспронесены мраморная группа Гермодия и Аристея, убийцы тиринов, которая стояла в Афинах на рыночной площади. Нарисованные по сторонам богини фигуры — это, конечно, тиринцы. Действительно, падение, лежащее в ее составлении, показывает, что сосуд дотого, наполненный маслом, предвизначался в дар любимцу. Хотя тогда и отсюда (из особенностей дивной богини) можно видеть, какой характер, но не свободна и не тесна, несмотря на то, что картина повернута прямо из эллизма. Простота и чистота на щиты группы тиринско-убийцы: очень ясно стилизованы фигуры; но одежда лежит еще тяжело и неопытно.

К концу греческого средневековья, из

обращаясь к черным и трифигурным и черным и трифигурным. Удерживается еще даже — способ деления поверхности ваза на отдельные части горизонтальными параллельными полосами. Выходя из этого, более свободная грифонка фигур, влечение самой формы сосуда и в особенности его ручки является уже предельным развитием. Вазы эти — одна из первых, на которой замечается имена и величия ее художников: формовал ее гонимый Аргоним, а рисовала Кантин.

К подлинным произведениям того же черно-фигурного стиля принадлежат и «картины», которые мы впоследствии найдем на рисунках 20-м, и которые



Рис. 20. Привозная ваза (по Мюн. J. Ant.).

своего творчества — в VI вв. до н. э. (или даже раньше) — в расцвете красной живописи, так называемый красно-фигурный стиль; однако, расцвет его принадлежит уже V веку, эпохе, следовавшей за персидскими войнами. Главными мастерами валь черно-фигурного стиля были: Эвексий, Амизий и др. работали обычно, ощущаясь еще арабическим влиянием, давшим Харитей, Тасматор и самый замечательный — Ниосеней.

III

Красно-фигурный стиль — наиболее совершенное выражение вазовой живописи; полного своего развития эта живопись достигла лишь в красно-фигурном сосудах, и самые прекрасные образцы греческой керамики принадлежат именно этому стилю, который развивался, главным образом, в течение V столетия и принадлежит, таким образом, эпохе расцвета античной культуры.

Красно-фигурный стиль зародился, повидимому, в Ассирии. Вначале, еще до персидских войн, было мало, казалось, лишь о новом техническом приеме: тогда лишь белые фоны служили сами красноватая глянцевая поверхность сосуда, фигуры же и орнаменты наносились на этом фоне черной лаковой краской, новые мастера покрывали, напротив, черным лаком всю поверхность сосуда и выделять белым этот черный фон, который выцарапывался для вычтения на нем фигур. Имелись также таким образом на этом черном фоне красным или рыжим белым. Но, благодаря этому техническому приему, оказалось возможным дальнейшее развитие рисунка: действительно, в то время, как на черно-фигурных сосудах контурный рисунок фигур должен был процарапываться, в красно-фигурных этот рисунок наносился кисточками на красный цветной фон.

Первые вазы красно-фигурного стиля, по характеру рисунка своего, еще близки к черно-фигурным: как и там, рисунок находится еще в довольно простой, примитивной, но выразительной, по положению вещей, уже естественное, рисунки довольно простые.

Лучшими мастерами этого раннего или строгого красно-фигурного стиля считаются Дурис, скандинавский ксиксочный сюжетам, Героний с пейзажами, увлечением писавшим бытовую и эротическую сцену, давший значительный среди них, создавший многочисленную школу талантливых учеников, про-

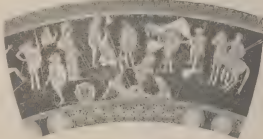


Рис. 21.

только женской фигуры, лицо которой выражало всё противоположные свойства демона: дилетантность, несправедливость, талантливость, милосердие и пр.

Поблизости Зевксиса, Паросий был, в свою очередь, поблизости Тиманомъ из составлен на острове Самосъ на исполнение большой картины «Споръ Лаякс и Одиссея о вооружении Ахилла». Произведение Тиманомъ «Приношение Нонтеинъ въ жертву» было одной изъ самыхъ удивительныхъ и любимыхъ древностью картинъ и много разъ воспроизводилось въ различныхъ вариантахъ. Однимъ изъ таковыхъ вариантовъ является известная помпейская фреска (рис. 23); Менелай и Одиссей несутъ Нонтеиню въ алтарь, у котораго стоитъ жрецъ. Не будучи въ состоянн выразить ту всемогущую скорбь, которая охватила Агамемнона, когда Нонтеинъ художникъ достигалъ его отвернуться и накрыть его голову плащомъ.

V.

Въ IV вѣкѣ по главѣ художественнаго движенія въ живописи становится Сицилийская школа, учителемъ которой была Памфилъ, оказавшій большое влияние, впрочемъ,

не столько своими картинами, сколько своей неоготической деятельностью, настолько высоко цѣнимой его современниками, что за курсъ ученія, продолжавшійся до 12-ти лѣтъ, ему платили до одного таланта (близко 2000 р.), что для того времени составляло громадную сумму. Памфилъ значительно усовершенствовалъ восковую живопись, — пиктиску, которая становится въ эту эпоху очень распространенной: различно окрашенныя плоскостныя части накладывались особыми шпательками на деревянную доску. По окончаннн картины натель поверхность проводили вѣстально разъ наложеннымъ докраски желѣзнымъ стержнемъ; верхнй слой воска отъ жара слегка поднимался, отъ чего края красочныхъ плоскостей сливались. Дидактическая живопись требовала очень кропотливой, трудной и долгой работы, но, благодаря этому приему, достигалась высокая по сравнению съ пиктиской яркость, чистота и прозрачность.



Рис. 23. Приношение Нонтеинъ въ жертву. Помпейская фреска (по фотографн).

иметь, историк, и посылание Глинкиным, с разрешения художественного совета, своего представителя в эстетическую комиссию Академии. По предложению Глинкинского не было произведено, сформировано несли в состав комиссии, назначенной 4-м Рубин-
штейном и из Помпеи.

491

Живопись древняя Италия развивалась под сильным влиянием греческой, и влияние это было усиливается, когда в позднеантичные времена из Греции привозили на Понтийском полуострове мраморные «копирования» знаменитых картин древнегреческой живописи. В живописи древней Италии особенно отчетливо уже заметно это влияние на первых памятниках итальянского искусства, но в эллинистическом

фресках. Картина, покрывающая ступень гробницы, относящаяся к VI веку, определяет стиль и технику греческой восточной живописи, именно мозаичного стиля. Позднее мы находим на атике фреску, отчетливые следы влияния черно-фигурного восточного стиля, и, наконец, в конце V и в IV веке — красно-фигурного. К III веку относится множество стилизованных



Рис. 25. Прикључења Ошестея. Одна изъ аккумулятивных дюнъ.

[illegible]

Къ I вѣку до Р. Хр. относятся интересные эскизные ландшафты съ сюжетами изъ Одиссеи, нанесенные въ Раме. Эти фрески показывают намъ строгую классицистическую ландшафтами въ томъ смыслѣ, который прилагается этому слову нынѣ: абстрактно, т.е. пейзажи съ чуждымъ декоративн., среди которыхъ резко выделяется прикосновенно Одиссею и его спутниковъ (рис. 24).

Фронтон был украшен двумя саркофагами, а в центре — живописными изображениями из истории. Надписи, в которых Вергил описывает события, происшедшие в царствование Августа, широко, без всяких намеков на атмосферные световые эффекты,

Приемы живописи — чисто современные. Свободные, широкие мажки кисти лежат один над другим, не сливаясь между собою, и зритель почувствует впечатление как бы (фигуративных) свиста и воздуха».

(О живописи впрочем примеров наших свистов почти исключительно основывающихся



Рис. 25. Утки и гуси. Античная мозаика саркофага персидца S. Mitala из Трансильвании (из А. Бенуа, Изт. живоп., II). Картина исполнена мозаикой, который в то время стали пользоваться широко для украшения как стен, так и полов.

Почтенная мозаика изображений различных животных и предметов при-
нуждена, быть может, к самому совершенному, что оставила нам древняя жи-
вопись (рис. 25). Восточные народы, как и греки, в древности не имели
памятники вполне подтверждающие восторженные отзывы древних писателей о знаме-
нитых погибших произведениях древности.

на написанных в Помпейских фресках. Вся эта живопись имеет преимущественно декоративный характер: редкие мы находим написанные с расчетом на иллюю сцены, сложной архитектуры здания, жанровые многофигурные сцены, божественные образы и пр.; встречаются портреты, из которых некоторые очень характерны.

Все это написано очень бойко, мажками, яркими красками, с чрезвычайно яркой перспективой и правильными распределениями света и тени, но производит впечатление больше или менее плачевных украшений, но не самостоятельных произведений, обладающих собственной эстетической глубиной.

Многие из помпейских

СКЛАДЪ МАТЕРІАЛОВЪ и ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ПРИНАДЛЕЖНОСТЕЙ при „ИСКУССТВЪ для ВСѢХЪ“.

Заказы гг. подписчиковъ исполняются наложеннымъ платежомъ немедленно по полученіи 25% стоимости заказа. Деньги до 1 рубля могутъ быть высылаемы почтовыми марками.

Заказы выполняются на сумму не меньше одного рубля.

Пересылка заказовъ по почтовому тарифу производится за счетъ подписчиковъ.

Всѣ необозначенные въ этомъ каталогѣ предметы, относящіяся къ художественнымъ работамъ, доставляются по существующимъ цѣнамъ.

Краткій прейсъ-курантъ:

БУМАГА.

Александрійская . . . листъ 10 к.	
Ватманская » 35 »	
Дамскій картонъ . . . » 10 »	
Французская (разн. дв.) » 15 »	
Угольная (разн. дв.) . . » 5 »	
Альбомы отъ 25 »	

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ.

Карандаши Фабера № 1 . . 5 к.	
» » № 2 . . 5 »	
Koh-i-noor 15 »	
Тушевалыные карандаши итал. № 1 и № 2 . . по 8 »	

Уголь № 1 кор. въ 50 шт. . 35 к.	
» № 2 » » 50 » . . 40 »	
Мѣлъ въ деревѣ 8 »	
» белъ дерева 3 »	
Сангвинъ въ деревѣ . . . 8 »	
» белъ дерева 4 »	
Кнопки коробка 15 »	
Клѣпка сѣрая . . по 5 и 8 »	
Резина мягкая отъ 10 »	
Кисти для акварели № 11 . 65 »	
» » » № 12 . 80 »	
Тушь въ баночкахъ 20 »	
» » пудрынахъ 20 »	
Акварельн. краски фабрики Анрейтера, круглая левенки . . . по 4 »	

Рельефные модели изъ картона для рисованія.

СЕРІЯ А.

СЕРІЯ В.

СЕРІЯ С.

СЕРІЯ Д.

СЕРІЯ Е.



РЕЛЬЕФНЫЯ МОДЕЛИ ДЛЯ РИСОВАНИЯ

(РАЗМ. $27 \times 23\frac{1}{2}$ СМ.).

ЦѢНЫ:

Серія А.

Цѣна за всю серію въ 12 шт. въ ящикѣ . . 4 руб.

Отдѣльныя модели по 40 коп.

Серія В.

Цѣна за всю серію въ 12 шт. въ ящикѣ . . 4 руб.

Отдѣльныя модели по 40 коп.

Серія С.

Цѣна за всю серію въ 12 шт. въ ящикѣ 4 руб. 50 коп.

Отдѣльныя модели по 45 коп.

Серія D.

Цѣна за всю серію въ 12 шт. въ ящикѣ . . . 5 руб.

Отдѣльныя модели по 50 коп.

Серія E.

Цѣна за всю серію въ 12 шт. въ ящикѣ 4 руб. 50 коп.

Отдѣльныя модели по 45 коп.

ИЗДАНИЕ Т-ВА „БЛАГО“.

Школа рисования, живописи и прикладного искусства „Искусство для всех“

подъ редакціей

проф. А. В. Маковского и Вадима Лёсого,

при участіи: И. Е. Рѣпина, проф. Д. І. Кипкина, препод. Педагогич. курсовъ при Императорской Академіи Художествъ А. Г. Новикова, Н. К. Прозорова, Г. А. Ангерта, В. А. Левицкаго, Т. М. Натурина и др.

Издание состоитъ изъ 10 томовъ большаго формата, богато иллюстрированныхъ черными и красочными рисунками.

ЦѢЛЬ ИЗДАНІЯ:

дать возможность всѣмъ желающимъ: 1) практически изучать рисованіе, живопись и прикладное искусство подъ руководствомъ лучшихъ педагоговъ; 2) научиться понимать искусство и критически относиться къ художественнымъ произведеніямъ.

СОДЕРЖАНІЕ:

I. Частъ практическая:—1) Рисованіе карандашомъ и углемъ.—2) Рисованіе перомъ.—3) Рисованіе пастелью (мѣлки, карандашныя).—4) Рисованіе кистью



а) тушью (blanc et noir), б) акварелью. 5) Живопись масляными красками.—6) Композиція предметовъ художественной промышленности, театральнымъ декорациямъ, внутреннему убранству помѣщеній, книжнымъ украшеніямъ, иллюстраціямъ, плакатамъ и пр. II. Частъ теоретическая:—1) Теорія перспективы (линейной, объемной и красочной).—2) Теорія тѣней.—3) Ученіе о стиляхъ.—4) Художественная анатомія.—5) Исторія живописи.—6) Философія искусства.—7) Методика преподаванія рисованія.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:

Цѣна каждому тому съ пересылкой и доставкой 4 р. 50 к.

Прилавшіе деньги впередъ сразу за 10 томовъ платятъ по 1 р. 85 к. за томъ.

При выпискѣ наложеннымъ платежомъ прибавляется 20 коп.

Т-во „БЛАГО“. С.-Петербургъ, Николаевская ул., 44.